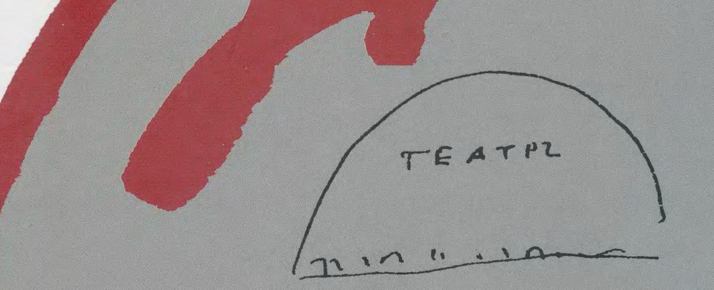
А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

РУСАЛИЯ



А. М. РЕМИЗОВ
РУСАЛИЯ



А. М. Ремизов. Санкт-Петербург. 1909 г.
Фотография Д. С. Здобнова

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ



РУСАЛИЯ



Санкт-Петербург
2016

УДК 821.161.1-32-34
ББК 84.3(2Рос=Рус)1
Р38

Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Издание подготовлено при содействии
Е. Д. Резникова, А. Д. Резникова

Подготовка текста «Царь Максимилиан», комментарии; раздела «Драматические переводы» (подготовка текста) *В. Н. Быстрова*

Подготовка текстов «Крашенные рыла́», разделов «Отзывы на пьесы», «Приложения», комментарии; раздела «Драматические переводы» (комментарии), статья *А. М. Грачевой*

Подготовка текста «Бесовское действо», комментарии *И. Ф. Даниловой*

Подготовка текста «Действо о Георгии Храбром», комментарии *О. А. Линдеберг*

Подготовка текстов «Трагедия о Иуде принце Искариотском», «Русалия», комментарии *Е. Р. Обатниной*

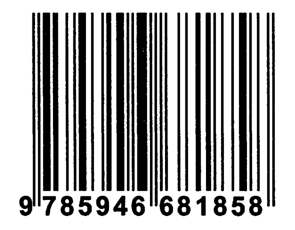
Научный редактор тома *А. М. Грачева*

Ремизов А. М.

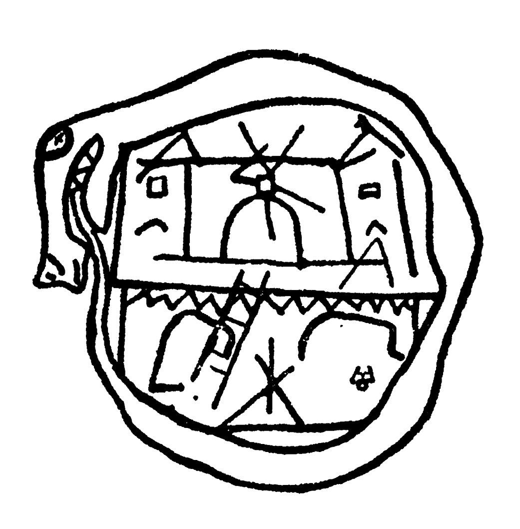
Р38 Русалия. Собрание сочинений. Т. 12. — СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2016. — 991 с.

Книга «Русалия» (Двенадцатый том Собрания сочинений А. М. Ремизова) включает в себя драматические произведения: «Бесовское действо», «Трагедия о Иуде принце Искариотском», «Действо о Георгии Храбром», «Царь Максимилиан», «Русалия»; книгу о театре «Крашенные рыла́»; переводы пьес М. Метерлинка, Г. фон Гофмансталя, А. Жида и др. Наследие Ремизова ярко представляет эпатажные эксперименты русского театра начала XX в. Все тексты научно переиздаются впервые. Часть запрещенных пьес обнаружена в архиве «Драматической цензуры».

ISBN 978-5-94668-159-9
ISBN 978-5-94668-185-8 (т. 12)



ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ



БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО

Представление в трех действиях с прологом и эпилогом

Действующие лица

Живот.
Некий Подвижник, закопавшийся в пещере, он же Оруженосец Живота.
Смерть.
Демон Аратырь.
Демон Тимелих.
Ангел Хранитель.
Ангел Смерти.
Привратник Арефа.
Страстный брат Евстратий.
Грешная Дева, она же маска — Турица.
Тур, Медведь, Кобылка, Волк — маски.
Странник.
Три черта, — два наряженных ангелами, а третий — Главным.

Время действа. — С вечера Прощеного воскресенья до Светло-Христова воскресения.

Место действа. — У пещеры и в аду.

ПРОЛОГ

Лысое поле. Распутье. На распутье большой лысый камень. Начало звездной ночи. Слева с широкой дороги выезжает Живот — храбрец и богач, наслаждающийся красотами мира и не думающий о смерти и будущем суде. Его окованный конь зверовиден. За Животом следует пеший юноша — Оруженосец.

Сцена I

Живот, Оруженосец, Смерть.

Живот, размахнувшись мечом, рассекает камень. Конь стал.

Живот *(Вызывающе)*. — Есть ли на свете, на всей поднебесной, кто мог бы восстать против меня и сразиться со мной, царь или зверь? *(Подумав, дерзко)*. Если бы в земле утверждено было кольцо, я поворотил бы землю и весь свет. А будь на небо лестница, я перебил бы всю поднебесную грозную силу!

Смерть въезжает крадучись. Лицо у Смерти человечье, облик же весьма страшен. На ней навешано много разного рода орудий казни: серпы, ножи, бритвы, веревка; за плечами коса.

Живот *(Вдруг ее видит)*. — Кто ты, страшный, полный червей? Что за баба, что за пьяница?

Смерть *(Остановилась, как вкопанная)*. — Не знаешь меня? *(Помолчав, гордо)*. Я та, что никого не боится и все побеждает, я та, что любит всех равно и никого не щадит.

Живот *(Сверху вниз)*. — Откуда ты? Чего от меня хочешь? Я не боюсь тебя.

Смерть *(Мрачно)*. — Я из некоего царства, разъезжаю по полю, по городам и селам, так и езжу из царства в царство и истребляю все, что рождено. *(Помолчав немного)*. — Я хочу сокрушить тебе сердце.

Живот *(Задетый, заносчиво)*. — Я силен, славен и смел, я бился на многих ратях, я побивал полки, я прогонял и ставил королей. Поле Сорочинское поперек прошел, поле Куликово с угла на уголок, всю Москву из конца в конец, я весь свет изъездил, я покорил все народы и нигде не нашел себе равного, —

никого, кто бы мог восстать против меня и сразиться со мной. Страх от меня стал на всю землю, я — Живот. — *(Презрительно).* — А ты — одна, а конь твой от голода падает. Я пощажу твою хвастливую старость, беги!

Смерть *(Невозмутимо).* — Я состарилась многолетнею старостью и конь мой стар и хил, я не хороша, не красна и одна, но хороших, красивых и сильных, молодых или старых, все равно, я — одна — неотвратимая побеждаю, и ни один человек до сих пор не уходил от меня, и никому никогда не уйти.

— Слыхал ли ты когда-нибудь про Смерть?

Живот *(Хвастливо).* — Эй! немало я видел от моей руки смерть многих людей.

Смерть. А что себе чаешь?

Живот *(Уверенно).* — Быть всегда сильным и славным, царствовать над всею землей.

Смерть *(Как будто жалея).* — Слушай, безумный: все надежды — пустые. Что твоя сила и слава? — Как приду, так и возьму.

Живот *(Разъяренный).* — Что ж! выходи — ты с своею кривою косою и с червивым оружием, а я стану вот с этим мечом.

Смерть *(Как вихрь).* — Оружие мое увидишь окровавленным над собой.

Живот *(Поднимая меч).* — Я угроз не боюсь. Я готов.

Смерть. Стой! — Под твоими ногами лежит много людей, цари, богатыри. Меня никто не осилил, со мной никто не справился — сам Господь изволил вкусить — и сколько народа родилось после Адама, я всех прибрала и всех приберу, я — твоя смерть. — *(Взмахивает косой).*

Оруженосец *(Сначала поддакивавший головой и руками своему господину и вместе с тем все больше робевший, бросает оружие и прячется за обломком камня).* — Тут пропадешь!

Живот *(Отстраняясь).* — Коси своею косою траву и болото, а за что меня хочешь косить? — *(Теряется).* — Я тебя не ждал, — я не посылал за тобою, — ты меня не знаешь.

Смерть *(Как паук).* — Нет, уж я от себя не отпущу.

Живот *(Немного овладевая собой).* — Меч у меня остр, но я биться с тобой не хочу, давай жить по душам, вместе, ты — Смерть, я — Живот. Кто более нас? — *(Роняет меч).*

Смерть. Хочешь ты или не хочешь, я от тебя не уйду.

Живот *(Хватаясь за последнее спасение).* — Госпожа моя Смерть, есть у меня золото, — я отдам тебе золото, есть у меня власть, — я отдам тебе власть, есть у меня слава — все бери, только отпусти меня.

Смерть *(Холодно).* — Я не боюсь ни сильных, ни богатых. Я беру при пути, при дороге. Я беру на пиру и дома. В мире все можно купить, можно купить человека с душой и с сапогами, меня, — никогда. Я не нуждаюсь, я не собираю богатств, — да если б и собирала, не хватило бы места, где их класть. — *(Тайным гласом то-светным).* — Аз есмь горестное имя, аз есмь плач, аз есмь пагуба всем человеком, аз есмь смерть!

Сцена II

Живот, Смерть, Аратырь, Тимелих.
Ангел хранитель и Ангел смерти.

Из ада вылезает демон Аратырь, пребывавший денно и нощно с Животом. В руках у Аратыря железный крюк и свиток, где записаны грехи Живота: Аратырь приготовился брать душу. Другой демон Тимелих, который растолкал Аратыря сонного и утомленного, и во время прения Живота со Смертию расчесывал и приглаживал Аратырю хвост и подтачивал когти, подмел теперь пол и стал перебирать оковы, — этими оковами связывают демоны человеческие души. Одновременно с появлением на землю Аратыря спускаются с неба два ангела: Ангел хранитель со свитком и Ангел смерти с трезубцем, — с трезубца каплет яд. У Ангела хранителя лицо печально.

Аратырь *(Развернул свой свиток).* — Смотри! Дело бесспорно. Я с ним день и ночь возился.

Ангел хранитель. Уныл отхожу. Ему не будет прощения, ни милосердия, ни блаженства. — *(Отходит в сторону, плача).*

Ангел смерти. От суда Божия никто не денется. Мой яд подобен желчи.

Живот *(Слезает с коня, на коленях).* — Госпожа моя Смерть, ты одна — ты одна справедлива, пощади! отврати от меня гнев свой! я не готов! дай мне покаяться! дай мне сроку — дай мне жизни... пожить один день —

Ангел смерти. Косец, коси свой плод!

Смерть. Нет.

Живот. Один час —

Ангел смерти. Косец, коси свой плод!

Смерть. Нет.

Живот. Одну минуту —

Ангел смерти. Косец, коси свой плод!

Смерть *(Беспощадно).* — Нет. Я не дам тебе жизни. Я проколю тебе глаза, — твои глаза с жадностью и вожделением смотрели на мир, я отрежу тебе уши, я оторву руки, — твои руки грабили и поджигали, я оторву тебе ноги, поспешные на все злое, я вырежу сердце, — твое сердце не знало ни любви, ни милосердия, я вырву твою душу, отдам дьяволу. — *(Показывает на подбоченившегося* Аратыря*).* — И он возрынет ее, злую, во тьму глубокую, повлечет в ад на муку мученскую, в вечный плач. И ты воскреснешь, чтобы и после Суда кипеть в неугасимом геенском огне. — *(Слезает с коня).*

Ангел смерти. Божий суд идет.

Аратырь. С силой, судом, муками. — *(Смеется).*

Смерть, подошедшая к Животу, наклоняется над ним и начинает свою работу.

Живот *(Голова его склонилась, руки разрознены, челюсти вытянуты).* — Лучше быть птицей, рыбой, зверем, тварью, червем, чем человеком.

Тимелих *(Которому надоело разбирать запутавшиеся адские оковы, высовывается из ада, к* Аратырю*).* — Скоро ты там?

Аратырь. Сейчас! — Захватила за шею серпом, — ох! — ох! — подпятную жилу подрезала, переломила хребетную кость, все двадцать ногтей содрала, принялась за сердце, — ох! — ох! — наливает горькую чашу, вливает в рот.

Тимелих *(Приятно нюхая воздух)*. — Смрад-то какой!

Аратырь *(Подмигнув* Ангелу смерти, *который чувствителен к запаху грехов и которому этот запах неприятен, скороговоркой)*. — Грех пахнет вкусно.

Тимелих. Поджаренным снетком. — *(От удовольствия и злорадства григогочет)*.

Ангел смерти. Да будет. — *(Ринулся к* Животу, *ударил трезубцем в ребра и через ребро вынимает душу)*.

Смерть *(Обделала свое дело)*. — Вот венец!

Ангел смерти. Душа, познай свое тело: в последнее воскресение ты снова в него возвратишься! — Душа, познай свое тело! — Душа, познай свое тело!

Аратырь *(Подскакивая к* Ангелу смерти*)*. — Давай сюда! Грешная душа — моя, окаянная! — *(Обняв вышедшую душу и потрясая ее вверх и вниз, поволок, крутя и мутя, в ад. Там с помощью* Тимелиха *поднес ее Змию, а Змий, схватив душу в пасть, изрыгнул ее в жарчайший неугасимый огонь)*.

Ангел хранитель и Ангел смерти, выражая глубокую скорбь, подымаются на небо.

Со святыми упокой душу раба твоего.

Сцена III

Смерть *(Села на коня; обращаясь к публике)*. — Я страшна, я грозна, — непомерна. Я не царь, не король, я бессмертная Смерть. А кого я завижу, а кого я заслышу, тут того и возьму. Да будет это памятно всем людям. — *(И едет по трупу, под глухую адскую гудьбу бесов)*.

Оруженосец вылезает из-за камня, с ужасом озирается вокруг, подымает меч, смотрит на меч и, отбросив его, медленно идет в противоположную сторону, откуда доносится монастырский колокол.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Перед монастырской оградой. В ограде ворота. У ворот часовня. В углу пещера. Наискосок от пещеры святой колодец. Время позднее. Последний день масленицы — Прощеное воскресенье. Откуда-то издалека доносится подбирающийся танец, он звучит неровно: то разгорится, то совсем иссякнет.

Сцена I

Аратырь, Тимелих и Привратник.

Аратырь *(В монашеской одежде, поддерживая старика* Привратника, *ведет его к часовне).* — Иди, отец, иди с Богом, там тепло. Не беспокойся, я покараулю. Полежишь немного, а завтра прочухаешься, встанешь, и пойдешь к службе, как ни в чем не бывало. Служба долгая по великопостному. И целых семь недель без отдышки, — напостишься, успеешь.

Привратник *(Брыкается).* — Я спать не буду, — я буду молиться.

Аратырь. Помолишься, поклонишься. Иди, отец, иди! — *(Скрывается с* Привратником *в часовню. Через минуту выходит один, затворяет за собою дверь, надвигает плотнее скуфью, и становится на место* Привратника*).* — Испостился: храпит!

Тимелих *(Который в аду наряжался монахом, высовывается из ада; негромко окликает).* — Аратырь?

Аратырь. Я.

Тимелих. Ты один?

Аратырь. Один.

Тимелих *(Вылезает из ада, показывает на часовню).* — Привратник там?

Аратырь. Пускай себе дрыхнет: хмелен. — С этой дрянью возиться, только руки пачкать.

Тимелих. Наши все в разгоне?

Аратырь. Прощеный день, — работы по горло.

Тимелих. Святой подвижник скоро выйдет?

Аратырь. Приближается полночь.

Тимелих. Бестолочь одна!

Аратырь. С ним будет нелегко: святой!

Тимелих *(Садясь на скамейку)*. — Святой! Я не припомню, кто б не попадал мне в лапы.

Аратырь *(Поводя плечами)*. — Да и кого ловить? — Эту мелочь?! — *(Немного помолчав, раздраженно)*. — И втемяшут себе в голову, будто мы, бесы, без этих людишек и дыхнуть не можем, ходим будто за ними по пятам — Га! Никудышные. — *(Передразнивая)*. — Тоже: «Мы все знаем, мы все понимаем!» А еще есть и такие: — «Мы ничего не понимаем, мы ничего не знаем!» Сироты казанские. — *(Зло смеется)*.

Тимелих. И все туда пойдут. — *(Показывает на небо)*. — В селения праведных.

Аратырь. Туда им и дорога. Покорно благодарим. — *(Прислушиваясь к подбирающемуся танцу)*. — Бестии, ловко разжигают! Мутят!

Тимелих *(Не обращая внимания)*. — Да, редко попадается настоящий — труха одна. И все-таки, какого ни возьми, люди — народ трусливый.

Аратырь. Жалкий народ.

Тимелих. Растерянный.

Аратырь *(С гадливостью)*. — Добряки и злючие и всего-то понемножку. Безпелюга какая-то.

Тимелих. Тоже говорят, будто нас, бесов, столько, сколько листьев и травы на земле! Что только не говорят про нас, бесов! Какая неправда!

Аратырь *(Отчетливо, как бы подводя итог).* – Все неправда.

Тимелих *(Встает, нетерпеливо).* – Да скоро ли выйдет святой подвижник?

Аратырь. Тебе все вынь да положь. Ему, ведь, тоже хочется поскорее. Иноки сели заговляться, он один крохи в рот не брал, стоит, ждет. Начнет исповедаться, затянут Плач Адамов –

Сцена II

Аратырь, Тимелих, Маски и Страстный брат.

Волк *(Тянет за собой* Кобылку, *задыхаясь).* – Скорее! Скорее! Сюда за мной!

Кобылка. Тут люди.

Волк. Какие люди?

Кобылка. Побойся Бога!

Волк. Скорее! Скорее! Сюда!

Кобылка. Смотри, пещера, – святое место.

Волк. Я люблю тебя! – *(Не без борьбы овладев* Кобылкой, *увлекает* Кобылку *в часовню. Дверь за ними затворяется).*

Аратырь и Тимелих, присевшие на корточки, минуту молчат.

Аратырь. Люблю, – га!

Тимелих *(Прыснувший от сдерживаемого смеха).* – Взаправду!

Аратырь. Им будет ночь, как пекло. Всю ночь – в жару.

Тимелих. А завтра подует холодок.

Аратырь. В ту же ночь заведется зародыш.

Тимелих. Слюнявый, с хвостом.

Аратырь. И все селедки просит.

Тимелих. Боль. Немочь.

Аратырь. Скука.

Тимелих *(Приподнимается, подходит к часовне, хочет отворить дверь).* — Давай посмотрим!

Аратырь *(Тоже встал).* — Что же, давай.

Страстный брат *(Растерзанный вбегает, шатаясь, как пьяный. Растерянно озираясь).* — Отцы, пропустите, ради Бога!

Аратырь *(Строго).* — Кто ты и зачем в такую пору?

Страстный брат. Я — страстный брат Евстратий, погибаю: измучен блудной страстью.

Аратырь *(Коротко и внушительно).* — Нельзя. Своих довольно. Завтра приходи.

Страстный брат. Нет силы до утра дождаться. Я согрешу. — *(Умоляюще и плаксиво).* — Смилуйтесь, отцы! Я слышал, спасается в обители святой подвижник.

Аратырь *(Переглянувшись с* Тимелихом *и в чем-то согласившись твердо).* — Есть один.

Страстный брат. Кто? Как его увидеть?

Аратырь. Он скоро будет тут.

Страстный брат. Он старый?

Аратырь. Нет.

Страстный брат. Давно в монастыре?

Тимелих, подсматривавший в дверь часовни, подошел к Аратырю, и они, как коршуны, надвинулись над своей жертвой.

Аратырь *(После небольшого молчания, играя).* — Он юношей оставил мир, он много претерпел от искушений, удручая тело. Он по два, по три дня не ел, ночи проводил без сна.

Тимелих *(Как* Аратырь*).* — Лютой жаждою морил себя, носил тяжкие железа.

Аратырь *(Будто ударяя).* — И не нашел покоя.

Тимелих. Нагой ходил в морозы. Плоть изнурял поклонами, язык — безмолвием, ум — беганьем греховных помыслов. Так провел три года.

Аратырь *(Будто ударяя)*. — И не нашел покоя.

Тимелих. Раз вон в ту пещеру он вошел и там молился, и услышал глас —

Аратырь. Сегодня он затворится в пещере. Весь пост останется один.

Тимелих. Он хочет вырыть яму и всего себя засыпать, оставив только голову и руки.

Аратырь. Он тверд, как древесная накипь.

Тимелих. Он крепок, как железо.

Аратырь. Непобедимый, святой подвижник.

За оградой слышится пение стиха Плач Адамов. Стих поется выходящими из трапезы иноками.

Восплакался Адам, перед раем стоя:
«Ты, раю, мой раю, прекрасный мой раю!
Мене ради, раю, сотворену бысте,
Еввы ради, раю, заключену бысте».
Евва согрешила, Богу согрубила,
Закон преступила, Адама прельстила,
Весь род наш отгнала от раю святого,
А свой погрузила, во тьме помрачила.
Адам вопияше Богу со слезами:
«Увы мне, грешному, увы беззаконному!
Уже аз не слышу архангельска гласа,
Уже аз не вижу райския пищи!»
Адам вопияше Богу со слезами:
«Боже милосердный, помилуй нас грешных!»
Проговорила Евва, Адаму глаголя:
— Адаме, Адаме, ты мой господине!
— Не велел нам Бог жить в прекрасном раю,
— Ничто же вкушати от райския пищи,
— Сослал нас Господь Бог на трудную землю,
— Нам хлеба снедати от потного лица,

— Нам правдою жити, а зла не творити.
А мы, братия-други, прибегнем ко церкви,
Пролием мы слезы ко Вышнему Творцу,
И Он нас избавит от вечныя муки.
Воззрим мы, братия, на вечные гробы:
Ах гробы вы, гробы, превечные домы,
Житие временное, слава суетная.
Очи наши — ямы, руци наши — грабли:
Что очи завидят, то руци заграбят.
Взяти мы с собою ничто же не можем:
Только мы возьмем саван да сорочку.
Как будем мы мертвы, прижмем руци к сердцу,
Души наши пойдут по своим по местам,
Тело наше будет червем на снеденье,
Кости наши будут земле на преданье.
Тогда не поможет имение наше.
Рече Исус Христос Петру же и Павлу:
«Кто у раю плачет?» — Евва возрыдает. —
Рече Исус Христос Петру же и Павлу:
«Отверзете Адаму вы райские двери:
В раю ему быти, во веки веков».
Аминь.

Аратырь и Тимелих, сгорая от нетерпения и предвкушая удовольствие, стоят вытянувшись; их красные рты полураскрыты, хвосты — трубой.

Пение у ворот прекращается.

Страстный брат *(Опьяненный рассказом демонов и пением* Плача *в озарении).* — Отец многострадальный! Кромешный ад... ты дай пресветлый рай.

Голос из публики. Поправьте хвост!

Сцена III

Аратырь, Тимелих, Страстный брат,
Подвижник, Иноки и Маски.

Ворота растворяются и в сопровождении иноков выходит Подвижник, — он в грубом вретище, босой, простоволосый. Иноки,

как на Великом выходе, становятся по сторонам. Подвижник в середине.

Подвижник *(Тяжко, сам с собою).* — Душа моя скорбит. Пришел мой час.

Страстный брат *(Порывается к* Подвижнику*).* — Отец!

Аратырь и Тимелих *(Хоронясь за спиною* Страстного брата, *удерживают его).* — Час не пришел. Повремени.

Подвижник. Простите, в чем согрешил пред вами. — *(Кланяется в землю).*

Иноки *(Кланяясь ему в ответ).* — Бог простит, прости и нас.

Подвижник. Простите.

Иноки. Бог простит.

Подвижник. Простите.

Иноки. Бог простит.

Аратырь и Тимелих *(Выпуская* Страстного брата*).* — С Богом! Благословляем.

Страстный брат *(Бросаясь к* Подвижнику*).* — Отец, постой, освободи, дай помощь, одолевают страсти, нет мне места. — —

Подвижник. Брат — —

С криком врываются маски: Медведь и Тур, преследующие Турицу; маски сбились. Поднимается шум и суматоха. Иноки бегут врассыпную, натыкаясь и сбивая друг друга с ног; за иноками следует Страстный брат. Среди криков выделяются голоса —

Тур. Стой, ни с места!

Медведь *(Вскидывая топором).* — Убью, гнедой!

Тур. Я первый. Я златорогий тур. Слетит твоя медвежья голова.

Медведь. Я прикажу тебе щипать траву.

Тур. Она — моя.

Медведь. Нет, не твоя. — *(Бьются).*

Аратырь и Тимелих. Бей — бей! — Бей под ноги! Вали его!

Аратырь *(Словно камень на голову).* — Ничья.

Тур и Медведь — оба падают мертвыми.

Подвижник *(Стоит один в какой-то сверхсильной борьбе, крепко сжал руки, не знает что делать, потом от нахлынувшего сердца).* — Земля, будь проклята! Твои глаза и руки, лицо и ноги, и все, что есть от тебя, твоего — будь проклято!

Аратырь *(Нечеловечески изогнувшись и горя глазами, показывает* Подвижнику *на* Турицу, *маска на которой сбилась и видно лицо).* — Не проклинай! Будет твоей.

Турица. Святой отец!

Подвижник *(Глаза* Подвижника *и* Турицы *встретились. И среди долгого молчания, кажется, будто что-то хрястнуло. Веки у* Подвижника *упали).* — Господи, подкрепи меня! — *(И, как слепой в свой угол, он медленно и верно пошел к пещере, растворил дверь и, глухо захлопнув дверь, скрылся).*

Бьет полночь.

Тимелих *(Спустя минуту, прислушиваясь, показывает на пещеру).* — Роет крот.

Аратырь *(Дьявольски уверенно, с насмешкой).* — Посмотрим.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Вечер среды пятой недели Великого поста — Мариино Стояние. В аду неугасимый огонь ярче.

Сцена I

Привратник и Странник.

На скамейке у ворот сидит Привратник и Странник — болезненный отрок с острым личиком.

Привратник *(Продолжает рассказывать житие)*. — «Женщин я не познал от рождения моего». Она же сказала: «Я выкуплю тебя из рабства, поставлю господином всему моему дому и хочу иметь тебя своим мужем, ибо мне жалко видеть, как безумно гибнет твоя красота». Получив над ним власть, женщина одела его в дорогие одежды и кормила его сладкими кушаниями и, обнимая нечистыми объятиями, бесстыдно увлекала на мерзкое дело. Блаженный же, видя ее неистовство, больше еще прилежал молитве и посту, предпочитая для Бога в чистоте есть сухой хлеб и воду, чем в скверне дорогие блюда и вино. Тогда посрамленная женщина приняла в сердце другой лукавый помысл, — приказала посадить блаженного на коня и со множеством слуг водить по городам и селам всей своей земли, говоря: «Все это твое, распоряжайся, как хочешь». И дала им наказ: «Это ваш господин, а мой — муж; встречаясь с ним, кланяйтесь ему». Блаженный, посмеявшись над безумием женщины, сказал ей: «Напрасно трудишься; не можешь прельстить меня тленными вещами сего мира, ни украсть мое нетленное богатство; пойми и не трудись напрасно». Женщина с яростью сказала ему: «Или не знаешь, что ты мне продан». И, отчаявшись в своей надежде, нанесла тяжкие раны преподобному, растянув его, велела бить жезлом, так что земля пропиталась его кровью. Но никакое томление — ни огонь, ни меч, ни раны, не могли разлучить его от Бога — Христа Жениха Небесного. А женщина, между тем, с бесстыдством еще сильнее склоняла его на грех, так что приказала насильно положить его на одре своем, обнимала и целовала его, но и этим прельщением не могла привлечь к своему желанию. Преподобный сказал: «Напрасны, женщина, твои усилия; не думай, что я не творю этого греха, потому что безумен или не могу, но из-за страха Божия и гнушаясь тобою, нечистая». Получив такой ответ, женщина приказала дать ему сто ударов.

Преподобный лежал, как мертвый от кровотечения, и немного собравшись с силами, пришел вон в ту пещеру. — *(Показывает туда, где затворился* Подвижник*)*. — И жил богоугодно, подвизаясь в посте, молитве, бдении и всех иноческих добродетелях, которыми и победил до конца все козни нечистого. Тут и погребен.

Странник *(Слушавший с большим вниманием и мечтательно, встает)*. — Прощай, отец, пойду, началось Стояние.

Привратник *(Не обращая внимания)*. — И я, от юности моей боримый страстию, получил от преподобного исцеление.

Странник. Пойду, отец. Прощай. — *(Уходит)*.

Привратник *(Сам с собою)*. — Великие бывали искушения. — *(Сидит осклабясь)*.

Сцена II

Привратник, Тимелих, Аратырь,
Грешная дева и Страстный брат.

Тимелих *(Проходя мимо часовни, подходит к Привратнику)*. — Отец, весна! — Посмотри: цветок.

Привратник. Ну дай.

Тимелих *(Подает цветок)*. — Первый. Прямо из-под снега.

Привратник *(Нюхает цветок)*. — Подснежник. Цвет земляной! — *(Засыпает с цветком)*.

Тимелих *(Медленно отходит к пещере)*. — Спокойной ночи! — *(Извивая головой, делает знаки)*. — Аратырь! Аратырь! Аратырь!

Аратырь *(Высовывает голову из невидимой щели затворенной пещеры)*. — Я.

Тимелих. Ну что?

Аратырь. Вели подкладывать дров. Больше огня!

Тимелих. Двое муринов-бесов работают, не покладая рук. Дрова сухие — горные.

Аратырь *(Кивая головою в сторону Привратника)*. — Спит старичок?

Тимелих. Я дал ему понюхать лепку — сонный цвет.

Аратырь *(Прислушиваясь)*. — Постой, слышишь? Наш подвижник зачитал канон —

Тимелих (*Смеется*). — Началось Стояние. — (*Оборвав смех*). — Думаешь, нынче с ним покончим?

Аратырь. Время идет.

Тимелих. Опасно. Надо торопиться.

Аратырь. Все ли наши в сборе?

Тимелих. Еще вчера послал за самыми отчаянными: прибудут со всех двадцати мытарств.

Аратырь. Наряды в исправности?

Тимелих. Масок сколько угодно. Не хватает венчиков. Три короны.

Аратырь. Обойдемся.

Тимелих. Змия выпустим?

Аратырь. Надобность придет, отчего же нет, — выпустить всегда успеем.

Тимелих. Намедни Змий сказал: «Не сумеет Аратырь управиться с подвижником, я поставлю его искушать глупых, самых глупых!» Так и сказал.

Аратырь (*Со злостью*). — Змий сам поглупел.

Тимелих. Не все же быть мудрым.

Аратырь. За ним большие заслуги! Ветхий Змий! Впрочем, не Змием свет кончится. Я тоже потрудился. — (*Гордо молчит*). — Да, что мыши?

Тимелих. Плохо. Сначала, как ты велел, мыши только ходили по нем, не давая ему ни на минуту сна, и пугали, потом стали его грызть. Мышь от жары дохнет.

Аратырь (*Горячась*). — Так напусти червей. Пускай ползают по нем вдоль и поперек, вдоль и поперек, самые, самые цепкие.

Тимелих. Ладно. Напущу червей.

Аратырь (*Не без озорства*). — Покажу ему хвост на прощанье.

Тимелих *(Угрюмо)*. — Глупости все!

Аратырь *(Выгибая шею от усилия растопыриться как можно шире, передразнивает* Подвижника, *читающего Канон)*. — «Виждь мое смирение и скорбь мою!»

Тимелих. Ну, вылезай, довольно.

Аратырь *(Вылезает, он наполовину розовый — тело женщины)*. — Каков наряд! Мертвеца подымет!

Озираясь, подошла к колодцу Грешная дева—Турица. Тимелих и Аратырь, застигнутые врасплох, вдруг ее замечают.

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — Боишься?

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — Страшно?

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — Увидят?

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — Узнают?

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — Куда девала детей?

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — Где твои малютки?

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — В печке.

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — В хлеву.

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — Под порогом.

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — На чердаке.

Тимелих *(Показывая на нее пальцем)*. — Под кроватью.

Аратырь *(Показывая на нее пальцем)*. — Свиньи сожрали.

Тимелих *(Набрасываясь)*. — Не смей прикасаться!

Аратырь. Не пачкай колодца!

Тимелих. Мразь!

Аратырь. Дрянь!

Грешная дева мечется и падает под пальцами демонов. Аратырь и Тимелих, наклонившись над Грешной девой, смотрят.

Тимелих *(Готовый поиздеваться, притронулся к ней; пыряя пальцем)*. — Больно?

Аратырь. Оставь. Пойдем.

Оба отступают с сознанием собственного достоинства; спускаются в ад.

В аду разбросано разного рода тряпье.

Тимелих. Вот маски, парча, позументы, кисти, шесть штук кадил, три скрипки, пять сюртуков, двадцать пять туфель без задников, три генеральских мундира, красный флаг, десять штук халатов. Все свеженькое, прямо из гробов.

Аратырь *(Окинув глазом)*. — Порядочная дрянь. Веди.

Тимелих *(Удаляется налево)*. — Сию минуту.

Аратырь *(Наклоняется к тряпью и что-то упорно ищет)*. — Черт! Куда он мог завалиться? А, попался! — *(Находит какую-то невообразимую вещь, похожую на хобот, и примеряет)*. — Так, отлично.

Страстный брат *(Появляется на ограде, вид у него злой)*. — Сегодня пять недель и ровно три дня, как я за этими проклятыми стенами. Пускай кто хочет, я больше не могу. И пусть там на Стоянии убивают себе плоть, с меня довольно и моего стояния. — *(Плаксиво)*. — У меня хребет жжет и в глазах муть. Если я останусь еще хоть день, терпение мое лопнет, и я согрешу, — ей-Богу. — *(Заглядывает вниз)*. — Арефа спит, в руках цветок. Счастливый! А тоже, сказывал, мучился не меньше, но преподобный его коснулся своим жезлом, и с тех пор — спит. — *(Многозначительно)*. — Тут дьявол ходит, ищет кого бы поглотить. — *(Видит лежащую у колодца* Грешную деву*)*. — Господи! какая — *(Смакуя, вдруг в неописуемом смятении кричит)*. — Женщины!!! *(Спрыгивает и без оглядки пускается улепетывать по дороге из монастыря)*.

Сцена III

Аратырь, Тимелих, Черти, Вестник и Подвижник.

В ад, подгоняемые Тимелихом, набираются черти по грехам, и наряженные разными животными и зверями — маски. Бесенок с барабаном ожесточенно бьет палочками в барабан.

Тимелих. Бес пьянства, бес обжорства, бес лихвы, бес блудный, бес яростный, бес гневный, бес полуденный, бес полунощный. Кобылка, тур, волк, журавль, козел, коза, кобель, конь, лиса, лев, кабан, заяц, ворон, ястреб, сова, филин. — *(Все топчутся на одном месте в ожидании дела)*. — А это ангелы.

Аратырь *(К которому* Тимелих *подвел двух* чертей, *наряженных* ангелами, *в блестящих одеждах, оглядывая* ангелов*)*. — Это безобразие, у них виден хвост.

Тимелих *(Разводя руками)*. — Что же делать?

Аратырь *(Не допуская возражений)*. — Пускай пришьют его хоть к шее.

Тимелих *(Отводя* ангелов *в сторону)*. — Пришьешь? Ты свой хобот-то пришей-ка!

Ад начинает гудеть, как рой, гогочут.

Аратырь. Тише! — *(К вернувшемуся* Тимелиху, *за которым, как солдаты, следуют* ангелы*)*. — Ну?

Голос из публики. Пришпилил английской булавкой.

Аратырь *(Кивает, потом откинувшись, обращается к* ангелам*)*. — Пожалуйста, ведите себя молодцами, думайте, что вы любовники-герои и, как заправские актеры, во-первых, приятно улыбайтесь, во-вторых, сильней дышите. Понимаете?

Ангелы, приятно улыбаясь, кланяются.

Аратырь *(Продолжает)*. — Говорите отчетливо, не глотайте букв, говорите, то повышая, то понижая, и послаще. Знаете ли ваши роли?

Ангелы *(В один голос, без всякого смысла, заученно, текст вместе с ремарками)*. — Подвижник, мы ангелы. Пауза. Делают жест. А, вон идет к тебе Главный. Улыбаются. Торжественно. Поди и поклонись ему. С веселой миной. Одновременно.

Аратырь. Отлично. С вами далеко пойдешь.

Тимелих *(Подводит* Главного, *вид у которого до невозможности глуп)*. — Вот и сам Главный.

Аратырь. Ну, а ты, жених? — *(Осматривает, поправляет корону).* — Какой плюгавый! Хоть бы квасом примочил: вихры торчат немилосердно. Так — ты лучше помолчи.

Вестник *(Запыхавшись к* Аратырю*).* — Чудаки просятся пустить.

Тимелих *(К* Вестнику*).* — Отбери почуднее.

Аратырь. Чудаков и озорников не надо. — *(К* Тимелиху*).* — Боюсь, напакостят, и так довольно... всяких...

Тимелих. Как знаешь. — *(Делает знак* Вестнику*).*

Вестник *(Уходя).* — Чудаки идут.

И в это время несколько Чудаков вломилось в ад. В аду поднялся хохот.

Аратырь *(Не обращая внимания, к* Тимелиху*).* — Когда Подвижник выйдет из своей ямы, начинай хоровод и бери его в самую середку, я натолкну на него Турицу — она там у колодца — и мы их...

Тимелих. Ладно.

Аратырь *(К* бесам*).* — Слушайтесь Тимелиха. Начинайте, когда Тимелих укажет, очень не орите и не толкайтесь, шумите тише, помните, вы должны изображать не бесов, — хор ангельский. Теперь прочистите свиные ваши глотки.

Тимелих *(На озверевших* бесов*).* — Тише!

Аратырь. Я пойду вперед.

Тимелих *(Делает знаки* бесам, *чтобы* бесы *следовали за ним).* — Ну, за мной, проворней. Да подвигайся!

И вся бесная орава, стараясь не оступаться, подымается за Тимелихом из ада на землю.

Аратырь *(Вышел первый на землю. Вихревым движением он открывает пещеру: освещенная туманным светом стена как бы тает).* — Вот венец! — *(Хохочет).*

Подвижник *(Закопанный в земле по пояс, перед ним раскрытая книга, по сторонам свечка, кувшин и просвирка; ото-*

рвался от Канона, который все время читал, мысли его ушли в другой мир, вспоминает, потом почти с отчаянием). — О, как тянутся дни моей жизни, — горе мне, что живу. Они опять явились, все дела моей жизни, они кричат: «Ты помнишь ли о нас? помнишь ли то место? то время? тот час?» — Да, помню. Напрасный труд! — Как помрачился я! Ведь я обманывал себя, я издевался над собой. Я помню все. Окаянная душа, откуда ты вышла? — Никто не может пособить мне.

Молчание. Бесная орава, как вкопанная, под четырьмя глазами демонов.

Ангелы *(По знаку* Тимелиха *подкравшиеся к пещере, остановились у входа пещеры; в один голос).* — Подвижник, мы — ангелы!

Подвижник *(Вздрогнул).* — Ангелы Господни.

Ангелы *(Делая полуоборот и по одной линии вытягивая руки, показывают на приближающегося* Главного*; наивно).* — А вон идет к тебе сам Главный. — *(Снова оборачиваясь к* Подвижнику*).* — Поди и поклонись ему.

Тимелих *(Выталкивая* Главного*).* — Ну, пошел! — *(И толкнул его не совсем ловко, тот огрызнулся, а корона на его голове покосилась).*

Ангелы *(Давая дорогу* Главному, *стараются улыбаться).* — Наш Главный.

Напряжение растет.

(Напряжение дошло у бесов до последней грани, вся орава изогнулась, еще минута, и она самовольно бросится и перевернет все вверх дном).

Тимелих застыл.

Аратырь *(Наблюдавший за сценою ангелов, торжествует победу).* — Молодцы.

Все замерло.

Подвижник *(Опираясь о землю ладонями, делает усилие выбраться из ямы).* — Я не могу ослушаться. — *(И вдруг лицо его искажается гневом, отчетливо).* — Тот, Кто сверг вас с не-

бес и предал на гибель, велит вам через меня — удалитесь! Будь проклят враг именем Господним во веки веков. Аминь.

Ангелы, не ахнув, тотчас проваливаются. Главный пошатнулся и — кубарем; корона с головы покатилась по полу.

Смятение.

Тимелих *(Отчаянно махнул рукой).* — Просядь сквозь землю!

Аратырь *(Ринулся вглубь сцены).* — Начинай!

Начинается бесовское действо. Дьяволы, кружась, запевают страшным хором. Все топчется, все кружится, все давит друг друга, и от беснующегося хоровода, который вертится с каждым кругом все шибче и теснее, как бы отваливаются кусками черти, они, кувыркаясь, ползут к пещере, облепляют ее, — творят Бог знает что. И тянутся, как руки, отдельные возгласы:

— Вернись к нам!
— Дай ответ!
— Ты был наш!
— Вернись к нам!
— Мы будем с тобой!
— Ты помнишь?
— Исполни!
— Вернись к нам!

Аратырь *(Рассекая все голоса).* — Огня!!! — *(Он пробудил* Грешную деву, *тащит ее к самой пещере).* — Вот тебе!

Подвижник *(Корчась).* — Ноги мои горят, жилы корчатся, трещат кости, ослепляет глаза, — пламя доходит до утробы, разрывает, разламывает, жжет. — О лучше быть куском глины, камнем, деревом, чем человеком.

Хоровод *(Отхлеснутый в сторону, будто порывом ветра).* — Смерть!

Смерть *(Появившаяся внезапно).* — Я — бессмертная смерть, враг последний, всепагубная. Кто меня звал?

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

В аду тьма, только чуть тлеется неугасимый геенский огонь. Ночь под Светло-Христово Воскресение.

Сцена I

Аратырь, Тимелих и Вестник.

Аратырь. Ударили к Страстям?

Тимелих. Давно.

Аратырь. Мы начинаем в полночь.

Тимелих. До звона.

Аратырь. Молнии есть?

Тимелих. Три штуки осталось.

Аратырь. Достать нельзя?

Тимелих. Невозможно.

Аратырь. Что Змий?

Тимелих. Лют. — Этот глупый обычай отпускать из ада души на Пасху; при нем осталось всего-навсего двое: первый предатель и первый палач, Иуда и Ирод.

Аратырь. Жестокий обычай.

Тимелих. Да, есть чему поучиться.

Аратырь. Страдает —

Тимелих. Кто страдал, тот жесток.

Аратырь *(Спохватившись)*. — Ты Подвижника видел?

Тимелих. Утром. Он весь подопрел и до кости разъеден.

Аратырь. Вода?

Тимелих. Вода и огонь поочередно. Водой и огнем разъеден.

Аратырь. Ничего?

Т и м е л и х. Ничего не действует.

А р а т ы р ь *(Раздражаясь)*. – Я тебе этого никогда не прощу, свинья.

Т и м е л и х. Сам свинья.

А р а т ы р ь. Упустить такой случай, ведь тогда он, в ту ночь, на Стояние, из ямы вылезал...

Т и м е л и х. Да не вылез.

А р а т ы р ь. Подподлец, жлива!

Т и м е л и х. Что?

А р а т ы р ь. И все погибло... Ты этого мерзавца наказал?

Т и м е л и х *(Угрюмо)*. – Послал – – –

А р а т ы р ь *(Захлебываясь)*. – Я б самого тебя послал – хорош! Не осмотреть внимательно: ведь этот болван Главный не потрудился закрыть своих куриных лап. Ну, посуди сам, какой же он Жених! Дурак поймет, что это подделка, и притом у того, косолапого, я видел собственными глазами рога. Ангелы. – Хороши ангелы! А вся эта твоя орава... нечего сказать, хоровод! Да в такой хоровод последнего кобеля не втянешь.

Г о л о с и з п у б л и к и. Только кулисы разломали!

Т и м е л и х. А ты зачем себе хобот привесил – таких не бывает.

А р а т ы р ь. Врешь, был такой – у Озириса.

Т и м е л и х *(Которого прорвало, разражается бранью)*. – Нечего небылью-то хвастать! тина, трунь!

А р а т ы р ь *(В неистовстве бросается на него)*. – Тимелих!!

Т и м е л и х *(Отстраняясь)*. – Довольно.

Молчат. Смотрят друг на друга.

Т и м е л и х *(Холодно и гордо)*. – Я ручаюсь. Сегодня мы с Подвижником кончим.

А р а т ы р ь *(Презрительно)*. – Ну?

Тимелих. Я говорил со Змием.

Аратырь *(Презрительно)*. — Ну?

Тимелих. Змий согласен. Он готов прийти на помощь.

Аратырь *(Презрительно)*. — Ну?

Тимелих. В полночь до звона мы выпустим Змия внезапно: Змий надвинется на Подвижника и его поглотит.

Аратырь *(Сквозь зубы)*. — Хорошо.

Тимелих. А теперь наведаюсь, что делает святой. — *(Выходит на землю, проходит осторожно к пещере и пропадает через невидимую щель вовнутрь пещеры)*.

Аратырь *(Вслед* Тимелиху*)*. — Дьявол! — *(Он беспокойно ходит, потом, увидев брошенную на пол молнию, берет, нюхает и со злостью ломает)*. — Порядочной молнии не осталось. Все стервецы спалили.

Тимелих *(Возвращается)*. — Подвижник не один, у него блаженный!

Аратырь *(Овладевая собой)*. — Опять. Что еще надо этому?

Тимелих. Укрепляет. Рассказывает свое житие.

Аратырь. Ну, это ничего. Вреда не будет. — *(Вспоминает)*. — За Смертью послал?

Тимелих. Еще с утра. Она совсем остервенела, так и косит. Ей тоже завтра отдых.

Аратырь. Карга на нас сердита?

Тимелих. Да сердита — за ту ночь. — Ты погорячился. И зачем было путать старую чертовку?

Аратырь *(Вспыхнув)*. — Старый черт!

Вестник *(Запыхавшись, к* Аратырю*)*. — Смерть прийти не может.

Аратырь и Тимелих. Почему?

Вестник. Ей нет указа.

Аратырь. Какого ей указа?

Тимелих. Ей нет указа, и притом, окончив работу, она пойдет в баню. Завтра именинный день.

Аратырь. Старая хрычовка.

Тимелих. Ступай.

Вестник уходит.

Аратырь *(С беспокойством)*. — Наших никого?

Тимелих. Все по церквам, осталась одна рвань.

Аратырь *(Неуверенный в* Тимелихе*)*. — Мы должны исполнить. Нынче конец испытаний. Нас двое. Будем заодно.

Тимелих *(Гордо)*. — Пора.

Аратырь и Тимелих скрываются во тьме.

Сцена II

Привратник и Грешная дева.

Страсти кончились и за ограду из церкви доносится пение ирмосов.

Волною морскою скрывшего древле гонителя мучителя, под землею скрыша спасенных отроцы: но мы, яко отроковицы, Господеви поем, славно бо прославися.

Привратник *(Дремавший на скамейке, поднялся)*. — Вот уж и Пасха. Привел Бог! Хорошо на Пасхе! Ждешь ее, ждешь, измаешься на стояниях, а она и придет, красная. Бывало, как в звонарях служил, подходит этот час, лезешь, бывало, на колокольню, а мороз так тебя всего и ест, а потом, как грянешь в колокол... Последний разбойник в этот день как самый первый святой делается. Только что Дьяволу скучно, — у него, у темного, все чистый понедельник. И хорошо помереть на Пасхе, прямо в рай. — Пойти приложиться к Плащанице. — *(Скрывается в воротах)*.

Пение ирмосов продолжается, кончают.

Не рыдай Мене Мати, зряще во гробе, Его же во чреве без семене зачала еси Сына: восстану бо и прославлюся, и вознесу со славою непрестанно, яко Бог, верою и любовию Тя величающая.

Грешная дева *(Вбегает из-за ограды, нарядная, в оборванном наряде. Она остановилась у колодца, смотрит вокруг, она одна).* — Вытолкали меня из церкви, — вырвали мою пасху, растоптали, не дали приложиться к Плащанице. — Грешная я, последняя... Но разве я не смею? Разве Ты пришел для праведных? — Ты все знаешь! Тайные мысли, их никто не знает, Ты их знаешь, и зачем создал меня? Я одна. И нет мне места. Научи! Помоги! — *(Не знает, куда деваться).*

Сцена III

Аратырь, Тимелих, Грешная дева,
Подвижник, Черти.

Аратырь и Тимелих *(Мелькнувшие в аду, появляются на земле и с разных концов).* — Пора — Пора.

Тьма на земле сгущается. Жуткое полунощное молчание. Старые обдрыпанные черти, живущие за ветхостью в аду, как в богадельне, почуяв развлечение, высыпают мышами из углов и щелей ада и пробираются тихонько на землю.

Первый черт *(С удовольствием).* — Змий поднялся.

Второй черт. Теперь уж дудки! — тому несдобровать.

Третий черт. Живьем поглотит.

Четвертый черт. Зря закопался. — Змия не осилишь. В царстве Змия все от века и во веки.

Первый черт. Змий поднялся.

Второй черт. Огонь пышет из его пасти.

Третий черт. Что-то будет?

Четвертый черт. Только бы успеть до звона.

Первый черт. Га! — живой рукой сладит.

Второй черт. Звонарь полез на колокольню.

Третий черт. Поднимают хоругви.

Четвертый черт. Зажигают свечи.

Первый черт. Схряпает, успеет.

Второй черт *(К третьему)*. — Не засти, за рогами не видно.

Третий черт. А у тебя дрожит хвост.

Черти, переминаясь, лезут друг на друга, дрожат.

Первый черт. Змий пошел.

Второй черт *(Захлебываясь)*. — Сейчас поглотит.

Третий черт. Змий пошел.

Четвертый черт. Змий победит.

Подвижник *(Из пещеры)*. — Боже мой, Боже, для чего Ты оставил меня!

Первый черт. Как же, дери глотку!

Второй черт. Покричишь!

Третий черт. Так тебя и услышат.

Четвертый черт. Посмотрим, братцы, придут ли спасать его? — *(Обрывает жиденьким смешком)*.

Первый черт *(Кричит)*. — Змий победил!

Все черти *(Подпрыгивая и кружась в неистовстве)*. — Змий победитель! Змий победил!

Стена в пещере тает и в туманном свете видна раскрытая пасть Змия, в которой очутился Подвижник.

Аратырь *(Нечеловечески изогнувшись, показывает* Подвижнику Грешную деву-Турицу*)*. — Вот она! Даю тебе! Твоя!

Тимелих в стороне, скрестив руки, наблюдает.

Грешная дева *(В озарении, истово).* — Да воскреснет Бог — и разыдутся врази его.

И в миг молнией прорезается пещера — глухой гром и удар колокола за оградой, мелькнула свеча — и хлынул свет: Христос воскресе из мертвых!

Аратырь и Тимелих *(Корчась).* — Проклятый!

Занавес.

ЭПИЛОГ

У Пещеры Подвижника. Начало звездной ночи.

Сцена I

Ангел хранитель и Ангел смерти.

Ангел смерти. Я должен войти.

Ангел хранитель. Тише. Он только что заснул.

Ангел смерти. Там ждут его на небесах.

Ангел хранитель. Помедли! Весь вечер он молился.

Ангел смерти. Я не могу. — *(Приотворяет дверь в пещеру и отступает).* — У него свет!

Ангел хранитель. С тех пор, как после испытаний на Пасху посетил его Господь, у него свет.

Ангел смерти. Страшусь, скоро явится сама. Он может испугаться.

Ангел хранитель. Он Смерть однажды видел.

Ангел смерти. Она причинит ему жестокую боль, отлучая душу.

Ангел хранитель. Лучше подождать.

Ангел смерти. Нет, я не могу, я должен. Там за его труды в награду готовится веселие на бесконечные века.

Ангел хранитель. Его душа не хочет расставаться.

Ангел смерти *(Колеблясь)*. — Меня послали.

Ангел хранитель *(Задерживая)*. — Ты много видел. Ты помнишь, как умирал законодавец Моисей?

Ангел смерти. Тогда я дважды возвращался, не решаясь вынуть душу. Сам Бог пришел, поцеловал его в уста и поцелуем принял душу. К Марии приходил царь Давид, играл на гуслях.

Ангел хранитель *(Испуганно)*. — Смерть!

Сцена II

Ангел хранитель, Ангел смерти,
Смерть, Аратырь и Тимелих.

Появляется Смерть на коне. Ангел хранитель заслоняет вход в пещеру.

Ангел смерти. Час пришел.

Смерть остановилась.

Аратырь *(Внимательно читавший газету, вдруг забеспокоился, достал свиток и железный крюк, оправился и полез на землю. К* Смерти*)*. — Здравствуй, мать! Эх, бабушка, покормишь ли нас прошеным кусочком, попоишь ли козловым молоком?

Смерть. Я разобью ему сердце.

Аратырь *(Нехотя, как водится, к* Ангелу хранителю*)*. — Он наш!

Ангел хранитель *(Развертывает свиток)*. — Читай, вот свиток его дел. Ему сидеть в раю.

Аратырь. Ну что ж. Нам с тобой союза нет. Пришел по душу, бери.

(Смерть слезает с коня и направляется к пещере).

Ангел хранитель *(К* Ангелу смерти*)*. — Скажи ей.

Ангел смерти *(К Смерти)*. — Стой!

Смерть. Я никого не милую, не норовлю. Моя любовь равна. Предо мною не идет вестник. Я послана от Господа Бога. Я — престрашная Смерть.

Ангел Смерти раскрыл дверь пещеры и скрылся в свете, исходящем от закопанного Подвижника.

Тимелих *(Вернувшийся откуда-то в ад почти тотчас по появлении* Аратыря *на земле, высунулся из ада; хриплым простуженным голосом, кивая по направлению к пещере)*. — Комедию ломают.

Аратырь *(Увидя его, удивленно)*. — Ты вернулся?

Тимелих. Наши взяли верх.

Аратырь. Много говорил?

Тимелих. Воля, равность, тьма тем свобод!

Аратырь. Рабы!

Смерть. Я не могу больше ждать.

Ангел смерти *(Из пещеры)*. — Да будет!

Смерть *(Входя в пещеру)*. — Вот венец!

Ангел хранитель. Упал на землю.

Ангел смерти. Душа, познай свое тело: в последнее воскресение ты снова возвратишься в него. Душа, познай свое тело! Душа, познай свое тело!

Ангел хранитель. Предал дух свой сырой земле.

Ангел смерти. Мужайся, ты на земле сотворил волю Божью.

Ангел хранитель. Радуйся, душа!

Через минуту из пещеры выходит Ангел смерти: он держит в руках завернутую в пелену праведную душу. Ангел хранитель, остававшийся в дверях, следует за ним.

Тимелих. Нет, ты постой! Надо посмотреть, не наша ли? — *(И хотел было по привычке преследовать ангелов, но раздумал, потянулся, зевнул и стал не спеша с важностью спускаться в ад).*

Аратырь *(К* Ангелу смерти*).* — Ну, попляши! — *(Свернул из свитка трубу, приставил к губам, трубит).*

Ангел хранитель и Ангел смерти подымаются на небо.

Со святыми упокой душу раба твоего.

Сцена III

Смерть, Аратырь и Тимелих.

Смерть *(Вышла из пещеры, плотно закрыла за собой дверь, села на коня и, обращаясь к публике, веще и свирепо).* — Остынет труп. Не прикоснутся черви, нетленным останется до века. Но взятый из земли, вернется в землю: с каждым днем он будет погружаться, с каждым летом глубже — обнимет землю-мать, и волоса на голове его смешаются с травою. Когда уйдет весь в землю, знайте, настанет Страшный Суд. — *(Уезжает).*

Аратырь *(Махая вслед* Смерти, *безнадежно).* — Не прошибешь. — *(И спускается в ад, к* Тимелиху*).* — Кладбищенская шлюха.

На колокольне звон по усопшему.

Занавес.

Конец всему представлению.

1907 г.

Для сочинения Бесовского действа я пользовался Киево-Печерским Патериком и древними памятниками Прения Живота со Смертью. (Оригинал московского перевода — нижненемецкий листок конца XV в. и текст польский). Руководством мне были исследования акад. И. Н. Жданова, Сочинения, т. I. СПБ. 1904 г., книга Ф. Д. Батюшкова, Спор Души с Телом, СПБ. 1891 г., Н. Стороженко, Предшественники Шекспира, СПБ. 1872 г., Н. С. Тихонравов, Сочинения, т. II. М. 1898 г., А. С. Архангельский, Из лекций по истории русской литературы, Казань. 1913 г. Духовный стих — «Плач Адамов» из кн. П. А. Бессонова, Калики перехожие, М. 1861—64 гг.

* * *

Бесовское действо над некиим мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью — поставлено было на театре *В. Ф. Коммиссаржевской* в С.-Петербурге. Первое представление состоялось в Варварин день — 4 декабря 1907 года. Ставил пьесу *Ф. Ф. Коммиссаржевский.* Декорации — художника *М. В. Добужинского.* Музыка — *М. А. Кузмина.* Живота играл *А. П. Нелидов.* Подвижника — *А. И. Аркадьев*, Смерть — *О. П. Нарбекова*, Аратыря — *К. В. Бравич* († 13 XI 1912) (на втором спектакле заменил Бравича *Орлов*, отважившийся носить хвост вопреки всяким шуткам газетным и остротам театральным), Тимелиха — *А. П. Зонов*, много помогавший в постановке действа, Ангела хранителя — *Н. Н. Тукалевская*, Ангела смерти — *С. А. Черокова*, Страстного брата — *А. Я. Закушняк*, Грешную деву — *М. А. Русьева*, Маски — *П. А. Лебединский*, *А. Н. Феона*, *Е. В. Сафонова*, *С. И. Папаев*, Странника — *Е. П. Таберио*, Привратника — *Д. Я. Грузинский*, Вестника — *М. А. Бецкий*, Ряженных бесов — *К. Э. Гибшман*, *П. Я. Низковский*, *А. С. Петраковский.* Пом. режиссера — *Э. Э. Туриг*, много потрудившийся в хождении своем по цензурным мукам.

* * *

Бесовское действо ставилось пять раз — 4, 5, 7, 8, 16 и 30 XII. Первое представление прошло под неистовый свист зрителей.

Бесовское действо было первым выступлением Ф. Ф. Коммиссаржевского, как режиссера, М. В. Добужинского, как декоратора, и меня, как автора действ.

АФИША

Краткое изложение Бесовского действа для руководства зрителя по причинам могущей возникнуть независимо от автора неясности.

Пролог

На распутье дорог с широкой дороги въезжает Живот — храбрец и богач, наслаждающийся красотами мира и не думающий о смерти и о будущем суде. А уж Смерть тут как тут: крадучись, по узкой тропе незаметно подошла она и стала с ним лицом к лицу. Начинается спор Живота со Смертью. Из ада, почуяв приближение конца Живота, вылезает демон Аратырь, пребывавший по указу Змия денно и нощно с душой Живота, чтобы взять в ад его душу. Сверху спускается Светлый дух, приставленный охранять душу Живота, и Дух Смерти, разрешающий Смерти подкосить нить человеческой жизни. У Аратыря в руках свиток, весь испещренный грехами, а у Светлого Духа так строчки две добрых дел, да и те неразборчиво. Наступают последние минуты. Смерть произносит последнее слово о муках и начинает с помощью своих беспощадных орудий казни предсмертные мучительства. Демон Тимелих, распутывавший в аду оковы, которыми связывают демоны человеческие души, тоже вылезает из ада и вместе с Аратырем, принявшим душу Живота, они волокут ее в ад к Змию в огонь. Оруженосец Живота, спрятавшийся во время прения за камнем и увидевший воочию весь ужас смерти грешника, выходит потрясенный: минуту назад, преданный своему господину и готовый следовать за ним

всюду на жизненном пути, теперь, отряхнув от себя прах прежней жизни, удаляется по узкой тропе вдаль от мира и его красот начать новую жизнь.

Действие первое

Последний день Маслены. Давно проводили Масленицу, а народ все еще галдит и пляшет, поджигаемый бесами. Аратырь и Тимелих, наряженные людьми, ожидают выхода из ограды некоего мужа — того самого, который был когда-то оруженосцем Живота и который, чтобы победить страсти, хочет теперь затвориться в пещере. Аратырь поставлен Змием искушать его, Тимелих дан Аратырю в подручные. Целый ряд неожиданностей готовят демоны, но этот некий муж все побеждает и затворяется в пещере.

Действие второе

Некий муж остается в пещере, и несмотря ни на какие проделки демонов, терпеливо выносит все мучения. Аратырь проделал в пещере незаметно для человеческого глаза лазейку и проникает туда, выделывая разные пакости. Он решает во что бы ни стало покончить с затворником, так как Змий уже грозит назначить его на низшую должность: искушать глупых.

Для исполнения своего замысла Аратырь усыпляет с помощью Тимелиха подвернувшуюся под руку Грешную деву, и оставив ее валяться у колодца, спускается в ад, где начинаются приготовления для действа. Три черта, наряженных светлыми духами, должны выманить некоего мужа из пещеры и предать его греху. Тимелих же, завидующий Аратырю, подставляет ему ножку, и действо оканчивается одними неприятностями.

Действие третье

Проходят еще две недели, наступает ночь под Пасху — последний день испытаний. Остается всего несколько часов, в течение которых Аратырь должен управиться с некиим мужем.

Тимелих, который из подручного превращается в руководителя, заручился согласием Змия, и демоны после перекоров напускают его на некоего мужа. Но и в пасти Змия муж побеждает, а удар пасхального колокола низвергает демонов в тар-тарары.

Эпилог

Тихая смерть некоего мужа. Аратырь и Тимелих, разжалованные Змием за неудачное действо, исполняют на земле какие-то общественные обязанности, сортом куда ниже искушения Живота и некоего мужа и исконного своего назначения отводить грешные души в темницу. В аду скука. Миллион миллионов раз на глазах демонов повторяется одно и то же, одна и та же неизменная и непонятная комедия жизни и смерти.

Художник М. В. Добужинский руководился в изображении декораций и костюмов русскими лубочными картинками конца XVII и XVIII веков.

В 1-й раз: 4-го декабря

БЕСОВСКОЕ ДЕЙСТВО НАД НЕКИИМ МУЖЕМ, А ТАКЖЕ ПРЕНИЕ ЖИВОТА СО СМЕРТЬЮ

Представление для публики в 3 д., с прологом и эпилогом,

Алексея Ремизова

ПЕРСОНЫ:

Живот .... А. П. Нелидов
Некий муж, закопавшийся в пещере, он же оруженосец Живота .... А. И. Аркадьев
Смерть .... О. П. Нарбекова
Демон Аратырь .... К. В. Бравич
Демон Тимелих .... А. П. Зонов
Светлый дух .... Н. Н. Тукалевская
Дух смерти .... С. А. Черокова
Евстратий .... А. Я. Закушняк
Грешная дева, она же маска Турица .... М. А. Русьева

Тур Медведь Кобылка Волк	маски	П. А. Лебединский А. Н. Феона Е. В. Сафонова С. И. Папаев
Странник		Е. П. Таберио
Привратник		Д. Я. Грузинский
Вестник		М. А. Бецкий
Три наряженных демона		К. Э. Гибшман П. Я. Низковский А. С. Петраковский

Ряженые, бесы, чудаки.

Место действия: у пещеры и в аду.

Декорации М. В. Добужинского, костюмы по рисункам М. В. Добужинского. Музыка М. А. Кузмина. Хор А. А. Архангельского.

Бутафорские вещи Ф. И. Попова и И. И. Заблоцкого.

В газетах и журналах напечатаны были карикатуры и рисунки, изображающие декорации и действующих лиц.

I. «Петербургская Газета» от 9/XII 1907 г.
Рис. неизвестного. Декорация I действия.
Бесовское действо насупротив публики
За то, что с доверием принесла свои рублики.

II. «Стрекоза» от 9/XII 1907 г. № 99.
Рис. Н. В. Ремизова. 1) Аратырь (Бравич), 2) Тимелих (Зонов), 3) Декорация Пролога.

III. «Русь» от 6/XII 1907 г. № 323.
Рис. Сергея Городецкого. Декорация I действия.

IV. «Биржевые Ведомости» от 11/XII 1907 г. № 10247.
Рис. М. В. Добужинского. 1) Декор. I действия, 2) Живот (Нелидов), 3) Смерть (Нарбекова).

V. «Серый волк» от 16/XII 1907 г. № 24.
Рис. неизвестного. Второе действие — бесовское действо.

VI. «Театр и Искусство» 1907 г. № 50.
Рис. А. Любимова. 1) Декор. Пролога, 2) Декор. I действия. Рис. М. В. Добужинского. Смерть (Нарбекова).

VII. «Фарс» 1908 г. № 9.
Рис. неизвестного. Тимелих (Зонов) схватил за заднюю часть штанов автора действа, чтобы шваркнуть.

VIII. «Зритель» от 12/I 1908 г. № 1.
Рис. неизвестного. Тимелих (Зонов) играет в Калечину-Малечину, на верхушке которой сидит автор.

IX. «Аполлон», кн. 12 1911 г.
Рис. М. В. Добужинского.

Много было хлопот с цензурою. Пришлось прибегнуть ко всяким хитростям и вывертам, да и к собственному цензурованию. Старалось несколько опытных и осторожных рук. И я свою приложил заодно. А для разговоров с цензором был отряжен Эрнест Эрнестович Туриг, помощник режиссера, человек неутомимый, находчивый и решительный. И только благодаря его сметке пьеса под видом святочного представления вернулась в театр с разрешением играть.

После представления Г. И. Чулков взял да и написал в «Нашей Жизни», что пьесу уж очень окарнала цензура и получилась пантомима. Цензор справедливо обиделся и напечатано было опровержение. Пришлось отвечать. Глупо, конечно, вышло, но что делать!

«В виду опровержения Главного Управления по делам печати по поводу заметки рецензента, считаю долгом дать следующее разъяснение. Действительно, количество строк, исключенных цензурою из представленного мною экземпляра, в общей сложности 4—5. Действительно, если глазом окинуть, пожалуй, и не заметишь; вот тоже, если у человека отрезать какой предмет: всего какой-нибудь язык или еще что, так, пожалуй, тоже не заметишь. От уничтожения напр. рясы в Бесовском действе, где все действо вертится у монастырских стен, само собой уничтожаются сцены, где главное рясы и т. п. Экземпляр для театра, который подавался в цензуру, в виду общих цензурных требований, выжимался в две руки жгутом и уж в подсохшем виде

сдан был. И рецензент прав, утверждая, что Бесовское действо шло в искажении независимо от автора его». (Наша Жизнь, декабрь 1907 г.)

Не меньше, чем с цензурой, хлопотно было со Змием: никто не соглашался его изображать — ведь, надо было сидеть в нем на корточках, шевелиться и потом подохнуть.

Сказывали, что смельчак, вызвавшийся на такую роль, потребовал рубль денег и бутылку водки.

* * *

Бесовское действо было напечатано в сборнике «Факелы», № 3, 1908 г. и вошло в восьмитомное собр. соч. изд. Шиповника—Сирина, 1910—1912 гг., т. VIII.

К великому удовольствию всего Буркова дома, где жили мы, и к неменьшему смущению моему и возмущению зрителей, получил я на первом представлении лавровый венок. Ленту и три листочка оставил я себе па память, все же остальное разошлось по щам бесчисленных наших соседей. Появившийся о ту пору в Петербурге писатель М. М. Пришвин ел целый месяц ежедневно, а археолог И. А. Рязановский лакомился только по праздникам со своей Петровной, но зато до самой весны.

ХОЖДЕНИЕ ПО ЦЕНЗУРНЫМ МУКАМ

Эрнест Туриг

Бесовское действо поставлено было в дни междуцарствия.

Пьеса была принята Вс. Эм. Мейерхольдом. Прошло одно собрание, был намечен план и вот Мейерхольд ушел. Мейерхольда заменил Р. Унгерн, совещались с Унгерном, но скоро и Унгерн ушел. Пьесу взял Ф. Ф. Коммиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре.

Мне выпала путанная роль провести пьесу через цензуру.

Цензура, как известно, во все времена люта и свирепа. И только в свободной анархии, о которой никогда не перестанут мечтать на тесной цензурной земле, красному цензорскому карандашу не будет места.

В цензуре, ознакомившись с пьесой, ничего не хотели и слышать — им в каждой строчке мерещилось кощунство и глумле-

ние. И как я ни доказывал, что бесы по другому, если уж на то пошло, и не могут вести себя и иначе выражаться, приводил примеры из чистейших средневековых мистерий, разыгрываемых при церкви, в которых бесы изощрялись в хуле, что еще больше оттеняло чистоту не-бесов, мои слова ничему не помогли. А кроме того, мне просто заявляли, что в пьесе ничего понять нельзя.

За это-то я и ухватился.

А из цензоров наметил Ланкерта: Ланкерт само собой в пьесе ничего не понимал, а к тому же еще, как лютеранин, и плохо разбирался в бесовских кощунствах.

Есть два рода подожди: одно от неустройства дела или путаницы и медлительности человека, стоящего во главе дела, а другое — халтурное. Тем и другим искони страдали русские учреждения: ждать, халтурить и без толку шататься от стола к столу, это такое исконное, без чего никакого дела никогда еще не делалось на Руси.

Цензор Ланкерт — не русский, аккуратный и точнейший цензор, но служил он в русском цензурном комитете, и чтобы до него добраться, надо было, конечно, ждать, и можно было ждать, сколько угодно, и не дождаться.

Халтура путала дорогу.

Мы поехали с А. М. Ремизовым. Было уговорено, что Ремизов будет молчать, а я буду действовать. И вот, действуя, мы благополучно прошли через все халтурные ходы и дошли до самого Ланкерта.

Ланкерту пьеса была известна.

— Что собственно эта пьеса обозначает? — спросил Ланкерт.

А этого-то нам и нужно было.

— Святочное гаданье! — сказал я.

— Гаданье! — удивился цензор, — так стало быть, это гаданье! — и точно чему обрадовался, или потому, что ничего не понимая, вдруг начал понимать.

— С переодеваниями! А кроме того, черти — я наклонился к цензору и шепотом продолжал, кивая на Ремизова, который сидел хмуро, не говоря ни слова, — ему черти представляются, понимаете, вот и задумал этих чертей хоть одним хвостиком выпустить на сцену, и притом же материальная нужда, тут что-нибудь да перепадет.

Ланкерт внимательно посмотрел на Ремизова и согласился: он поверил, что Ремизов действительно не в себе, и что пьеса святочное гаданье, ерунда. Ланкерт обещал сгладить шероховатости и разрешить.

И сдержал слово.

Пьеса была поставлена.

Хвостатые черти в сюртуках с газетой в руке, свечи, вой бесовский, похоронное пение и Змий, пожирающий отшельника и в конце представления издыхающий, а в зрительном зале неистовый свист и аплодисменты.

На пятом представлении пьесу сняли, но бесовская слава надолго осталась за Ремизовым.

1918 г.

ТРАГЕДИЯ О ИУДЕ ПРИНЦЕ ИСКАРИОТСКОМ

В 3-х действиях
(1908)

Действующие лица

Иуда — принц Искариотский.
Стратим — принц Искариотский.
Ункрада — племянница царя Искариотского.
Пилат — игемон Ерусалимский.
Сибория — жена Симона, хозяина сада, в котором растут золотые яблоки.
Кадиджа — служанка Сибории.
Зиф — приближенный Иуды.
Ориф — приближенный Иуды.
Обезьяний царь.
Вестник.

Место действия. — Первое действие происходит на острове Искариоте. Второе и третье — в Ерусалиме.
Время действия. — Во дни Ирода царя.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

У потайной двери, выходящей из дворцовой ограды к морю.

Сцена I

Ориф и Зиф.

Ориф. *Сидит на камне недалеко от потайной двери. На лице полумаска. Мурлычит.* — «Ни заря зареет, ни солнце всходит, только приходит черный кудлатый в лаптях. И он взял ее за белу руку, повел ее в зеленый лес. Там новый двор, светлые покои. И посадил ее за белым столом, он насыпал ей золота-серебра.

— Ой мне не мило золото-серебро, а только мне мило отец-мать, брат-сестра.

— Ой молчи, не плачь, красная панна, будет у тебя десять слуг, десять слуг, десять лих»...

Молчание. — Появляется в дверях Зиф; на нем тоже полумаска.

Ориф. *Всполошился.* — Кто идет?

Зиф. Ши-ши-га.

Ориф. А! Это ты. — *С сердцем.* — Дергоногий кошатник!

Зиф. *Оглянув его, со смехом.* — Сидишь под кустиком и ешь листочки!

Ориф. Не рад, что взялся. — Ты от Ункрады?

Зиф. Ее затея.

Ориф. Отправишь на тот свет Стратима?

Зиф. Мы отправим.

Ориф. Придется кислиться в этом чортовом логе, пока не вытечет мозг из костей промеж мяса и шкуры...

Зиф. Придется. — *Разражается смехом.*

Ориф. Ну что тут смешного?

Зиф. А у меня есть рыбка такая: кто посмотрит на нее, того смех возьмет.

О р и ф. Убирайся ты со своей рыбкой! Вытянуть бы тебя по боку палкой, — ишь вылез, как чур из печуры.

З и ф. Какой почет: убийца принца Стратима! Небось, Иуда так не оставит. За такую-то услугу нас по-царски наградит: отвалит шапку золота. Да и от Ункрады перепадет: ее затея!

О р и ф. Не ори! наорешься из петли. Гогòна! — За нами тоже глаз.

З и ф. Знатный пир устроили Ерусалимские купцы: одной арапской водки сорок бочек!

Шитыми вышивными коврами устлан весь берег, поверх ковров горят самоцветы. Дудошники, балалаешники, гульба, музыка. Запалили дров костер, — рассыпался дробный жемчуг красным хороводом: Эй, растопчите!

Да, умеют люди жить: раздолье — живи, ни о чем не печалься. Рассказывал мне один приятель, бывалый человек, что за чудеса творятся в этом Ерусалиме. Там колос на полях начинается с самой земли, пчелы с кулак, люди рослые, звери говорят человечьим языком, житницы набиты пшеницей до верху с остатком, а Иордан-река разливается с тихими, глубокими заводями, с крутыми красными берегами. Двор игемона Пилата почище будет самого Обезьянского, дворцы крыты зеленою козарскою медью, — дороже и красного золота! — денег куры не клюют, а пьют через край до дна, и так всего вволю, хоть пей, хоть лей, хоть окачивайся.

О р и ф. Долго пробудут здесь купцы?

З и ф. Сегодня в ночь в дорогу.

О р и ф. В Ерусалим?

З и ф. Прямой дорогой морем.

О р и ф. Нам будет по пути. Пилат нас примет. Ты с корабельщиками сговорился? Не попадемся?

З и ф. Какой ты трус!

О р и ф. А ты ярыга! Безногая гагара! Лезть живьем в пасть, чтоб тебя те-то!.. Нет, так нè рука. Так на мах невозможно. Нас всякую минуту схватят, закуют в железо, да спустят три кожи,

тогда уж поздно думать. А сделать бы нам дельце, да шито-крыто на корабль.

З и ф. Хе-хе, — разлакомился! Что ж, по-твоему, я дурак?

О р и ф. Принц Стратим на стороже. Один ни шагу. Сейчас, когда я пробирался к этой западне, мне попалась целая ватага его шишей. Я их узнал по их совиным перьям.

З и ф. Стратим на корабле. Я разговаривал с ним... так слова два. Он кое-что уж знает. Он держится особо. Он горд, — не даром носит имя первой птицы! — силен, славен, громок и пьян, как земля... ха, ха!... Я был во дворце.

О р и ф. Ты шутишь? — Говори толком.

З и ф. У самого царя.

О р и ф. Тебя звал царь?

З и ф. Со всем почетом: тридцать три карлика, семьдесят и два шута, — шум, треск, звон. — Мы с царем остались наедине. То да се. Царь объявил, что с поединка братьев его немилость пала и на нас, на первых приближенных принца Иуды! Царь заключает с нами мир. Припомнил наш поход в Биармию. Язык развязался. Царь любит вспоминать холодную богатую страну: у белых берегов свирепых рек мы вместе прожили не мало веселых дней, там — наши битвы и победа.

Эй! — стрелы натягивали тетиву тугого лука, летали, как снег, гремели, как гром. Яровая пашня распахана была не плугом, а острыми копьями, взборонена не бороной, а коневыми резвыми ногами, посеяна не рожью, — одни буйные головы, всполивана не осенним сильным дождем, а слезами...

Царь спросил: остался ли я верен? Я клялся. Год нашего похода — год рождения Иуды. Слово за слово, царь речь повел о нашем принце: где принц бывает, здоров ли, видается ли с братом. Ну, спросил и о Ункраде. Я отвечал по правде: Иуда попрежнему не пропускает ни одного Совета, сидит за книгами, по вечерам — на море, трезв, уединен, а главное — Ункрада... он так в нее влюбился — бесится не хуже заправского жеребца, да и она не прочь. На это царь сказал: пока цела на голове его корона и ее зубцы не обломаны, пока стоит небо и земля, этого не

будет, как многого еще не будет, что могло бы случиться очень просто.

Назначил мне на завтра час: жребий падает на нас с тобой — нам двоим предстоит ответственное дело. Я согласился. Смекаешь?..

О р и ф. Неужто царь решился извести любимого опального Иуду? — Не могу взять ум в голову. Не понимаю. — Помню, я к вам явился вестником в Биармию. Царь, услышав от меня, что у него сын родился, от радости заплакал, и грозный Юмала с тех пор не пожирал таких богатых жертв, как от царя в ту ночь, и краше царского ожерелья на истукана никто не вешал.

З и ф. Ункрада не лжет. Она первая нам открыла об опасности. Ее слова крепче серого камня, ей нельзя не верить. Царя я хорошо знаю: всякое бывало! Видишь дверь, через нее никто еще не уходил живым. Много насеяно кручины, много наронено слез, одних костей — целая могила, не садится тут ни роса, ни иней, в каждом камне кровь и лишь веют ветры — сколько ветров! Спуста не молвится слово. Царские намеки ясны.

О р и ф. Неужто ссора братьев из-за Ункрады причина такого гнева! — Уж не влюбился ли старик на старости в племянницу?

З и ф. Глупости! Этим он давно не занимается.

Ориф. *Мечтательно.* — Она в поле идет, ровно темная туча, она в сени войдет — ясной зарей, она в дом ступит — солнцем, а сядет за стол — красной панной. Она принесла нам весну, рассвет, радость, веселье... Тут можно и с ума спятить.

З и ф. Толкуй о старых пчелах! — Ссора братьев только повод. В голове царя засела басня: помнишь, насказали странницы, будто бы Иуда убьет царя отца, женится на матери царице и станет сам царем. Эта басня не дает царю покоя.

О р и ф. Царь мог поверить? Сын убьет отца, сын женится на матери! Безумный наговор. Бред самого принца. И где порука?

З и ф. Море подтвердило.

О р и ф. Кто спрашивал?

З и ф. Царь.

Ориф. Царь. Вот как! Да, предсказанье должно исполниться, но если есть сомнение в самых пустяшных мелочах... Сам посуди, мыслимо ли дело: царица так стара. Ты с принцем говорил?

Зиф. Где его искать! Я передал Ункраде.

Ориф. *Забеспокоился.* — Смотри, там чья-то тень.

Зиф. Где?

Ориф. Вон, у старого колодца, видишь?

Зиф. Не наш ли принц! Постой, я посмотрю. — *Идет к колодцу.*

Ориф. *Беспокойно.* — Поди, сходи. У старого колодца...

Зиф. *За сценой.* — Стой, ни шагу дальше! Не уйдешь.

Ориф. Фу, дух отшибло!

Зиф. *Возвращаясь.* — Никого нет. А мне показалось будто кто-то ударил меня по плечу — рука такая теплая.

Зиф прохаживается. Ориф присел. Некоторое время молчание.

Ориф. *Сам с собою.* — Судьбы не обойдешь. И впрямь выходит так. Пожалуй, и поверишь... Все не к добру, как перед крупною бедой. На море появились невиданные птицы, укают по-звериному, на могилах видится огонь, — покажется, мигнет, исчезнет, в лесу горит свеча, столы трещат, на маковке дворца садится филин, ласточки влетают в дом, поет петух с поникшей головой, собаки воют, свиньи выносят солому со двора...

Зиф. Пустое! Дело не в собаках и свинье, была б рука крепка — меток удар.

Сцена II

Ориф, Зиф, Ункрада.

Ункрада. *Появилась со стороны дворца.* — Готовы?

Зиф. *Обнажает меч.* — Всегда и без ошибки — в сердце.

Ориф. *Сверкнув ножом.* — Не задрожит.

Ункрада. А я... — *Словно распустилась вся.* — Я помогу моей душой. На корабле погасли все огни. Западает месяц. Меркнет ночь. Паруса подняты. Стратим со своей ватагой во дворце. Допьяна пьяны. Буянили. Теперь храпят. Сюда Стратим придет один. Вы догадаетесь, когда начать. Потом труп в море. Забьет волна. И не останется ни пены, ни пузырей.

Ориф. Вода глубока.

Зиф. *Глубокомысленно.* — Семь лет, как в море опустили топор, а он все еще до дна не дошел.

Ункрада. Стратим не ожидает. С ним справитесь легко. Не подымайте шума. Как трава не может стоять против косы, так и он не мог бы стоять против вас. Живым он отсюда не должен уйти.

Ориф. Принц Иуда знает?

Ункрада. Нет. Я одна отвечаю. — *Подает кошелек.* — Пока берите это, — тут аравитское золото.

Ориф. Благодарим. Исполним все.

Зиф. Петух не пропоет, как из Стратима вылетит душа. — А где нам ждать?

Ункрада. Станьте сюда. — Так. — Тут незаметно.

Зиф и Ориф прячутся.

Сцена III

Ункрада и Иуда.

Ункрада. *Задумалась.* — «Береза, родимая береза! Кто тебя, березу, так опечалил? Холодный ли северный ветер? Или жестокий мороз? Кто оцепенил твои листья? Или гневный поток отбил от корней твою опору — землю? Не от мороза ты застыла, и не вода тебя одолела. Нет, пришли...» *Вдруг развернулась.* — Если это так, если предсказание исполнится... Ну, посмотрим — я разрушу небо! И увидим, кто сильнее? И узна-

ем, кто из нас крепче? — *Задумалась.* — «Пришли-одолели, погнули твои ветви, родимая береза. Притоптали, повырвали зеленую траву. Печалью восходит красное солнце...» А ты вей, ветер, вей, душу, сердце понеси от меня моей родине, обойми ее ласково легкими крыльями, согрей ее белую грудь. Помоги мне, ветер! пособи мне, ветер! Я вернусь. Я приду к твоим белым родным берегам. Я царя приведу — моего и твоего царя — Иуду.

Иуда. *Появляясь с моря.* — Что это, западня? Здесь едва слышен голос. Морской ветер уносит половину слов. — *Осматриваясь.* — Память мне не изменяет: здесь, на этой змеиной дороге, я встретил тех вещих страшных странниц. Ведьмы облюбовали проклятую башню. Ункрада!

Ункрада. Принц.

Иуда. Дурные вести?

Ункрада. Сядь тут.

Иуда. *Грустно.* — Сегодня не приняла меня мать. Я больше не вижу отца...

Ункрада. Злое небо! Меж нами роют ров. Твоя судьба решается.

Иуда. *Резко.* — Кто решает?

Ункрада. Сегодня после приема ерусалимских купцов, царь вошел к царице. Я находилась в соседнем покое. Сперва я думала уйти. Упомянули твое имя. Я насторожилась. Царь сказал, что его терпенью пришел конец, и выставил тебя царице таким злодеем... от тебя будто бы возможно всего ждать: ты уж покушался на жизнь отца, ты погубишь мать и брата. А чтобы оградиться от тебя, царь решил: объявить наследником Стратима, тебя же присудил к изгнанию. Потом, твой приближенный, Зиф сообщил мне, что он был у царя и из его намеков ясно понял, тебе угрожает смерть.

Иуда. *Вспыхнув.* — Меня лишить престола? — Я — на отца? Мне — смерть?

Ункрада. На, вот письмо Стратима. Я получила после обеда.

Иуда. *Быстро пробегает глазами письмо.* — Ему известно решение отца! Он просит у тебя свидания? Ты ему ответила?

Ункрада. Я согласна.

Иуда. Ункрада, Стратим сюда придет? Так не должна была ты делать. Он подумает, ты заодно с ним. Нет, этого не может быть.

Ункрада. Стратим сюда придет — к старому колодцу. Ты пойми: так надо. Твоя судьба решается. Буду с ним ласкова и нежна. Он мне верит. Он пойдет всюду, куда я захочу, Я заманю его сюда, к этой двери. Ты его увидишь. Вы будете лицом к лицу. Ты можешь не подымать руки, не проливать крови. Это сделают другие: меч у них остр, стрелы часты. Такие найдутся. Потом труп — в море. Море костливо! Завтра скажут: иерусалимские купцы убили.

Иуда. Ерусалимские купцы... а! вот что!

Ункрада. Твой отец стар. Ему недолго носить корону. Она перейдет к тебе. Она — твоя. Твой будет остров, твое и море. Мы покорим запад до Океана, восток до Кавказа. Переплывем море вдоль и поперек. Пойдем на север — на мою белую родину. Я сама поведу тебя через дикую степь, через поемные луга, через прилуги по заре, по месяцу, по звездам к широким омутистым рекам, к ветвистой вербе. Тебя там встретят как царя.
Словно колдуя. — Зимы там долги и темны. Белый снег. Как завеют сильные свирепые сиверы, наложит зима железные оковы на облаки и пойдет с гвоздем: оковывает воды и землю, накладывает на реки и озера ледяные мосты, скрепляет гвоздем! Зацветут тогда окна морозными цветами, заметет путь піристым снегом, а по воздуху люто летит, нижет на ветви скатный перебранный жемчуг. А придет весна, уснет черный северный ветер, приплывет с юга белый, потихоньку повеет. Встанут звери из спячки. Солнце опустит к нам на двор золотые качели, день и ночь стоит, стелет по лугам красные ткани, сеет золотом. А вдоль берега белыми цветами калина светит темную поросль. Не заметишь — лето приспело. Ночи — в терновом огне. Звонкие песни. И вьются хороводы, как хмель. Так ночь до зари. Вот соберется гроза, разломит все небо и ударит проливным до-

ждем, а за пролоем — радуга. И поют, шумят луга. Ходит медведь. Колесом пошло солнце под гору, повилась паутина, летит над полями. В красном гарусе кудрявая рябина. Ледовая роса на заре. Это — осень. Унывно, тихо, прозрачно. По небу плывут облаки-лебеди. А лес у нас как расшумится, то в бую и в шуму его ничего уж не слышно, только слышен человечий голос, это я запою тебе песню, — уласкаю тебя... Поведу тебя дальше в непроходимые страны, обволоченные лесами и туманами, бурей пройдем все леса, и дальше за равнины, за дыбучие болота — мышиными норами, змеиными тропами — за лукоморье, за железные горы, в край чародеев. Весь свет покорим, весь мир будет наш.

Иуда. А предсказание?

Ункрада. Выбора быть не может.

Иуда. Отец и мать и брат — все против меня.

Ункрада. Я с тобой. — Любишь ли меня?

Иуда. Отрекаюсь от отца, который дал мне жизнь. — Целую твой прах.

Ункрада. Царство даю тебе. — Любишь ли меня?

Иуда. Отрекаюсь от матери, которая в муках родила меня. — Касаюсь твоего сердца.

Ункрада. В рай ввожу. — Любишь ли меня?

Иуда. Отрекаюсь от брата, с которым вырос и полюбил солнце, море и землю. — Обнимаю твою душу.

С башни дворца — часы.

Ункрада. *Встрепенувшись.* — Пора. Жди меня. Здесь найдешь друзей. Они тебе помогут. — *Уходит в сторону дворца.*

Сцена IV

Иуда, Зиф и Ориф.

Зиф. *Выступает.* — Принц Иуда.

Ориф. *Выступает.* — Принц Иуда.

Иуда. Вы были тут? Вы слышали? Вы знаете? Вы — за меня?

Зиф. Принц, я научил вас владеть конем, я сковал вам боевой меч.

Ориф. Я пел над вашей колыбелью песни, — их поют на белой родине Ункрады. Вам снился под мои песни первый сон.

Иуда. Я вам верю. — Зачем у вас такой наряд? Снимите эти маски. К чему скрываться? Вы за меня — вы правы.

Зиф. Да, но... маска не мешает. В нашем быту нос — все.

Ориф. Нам так виднее.

Иуда. Я один сам сумею защититься. Я знаю, вы за меня готовы умереть. В волчий век такая редкость! Неверность и измену стоило бы вписать в законы, как закон. Дух меркнет. Нет ценного, есть только цены. Слова захватаны. Страшно стало говорить. Всюду кровь. Так от крови земля загорится, и не останется на свете ни дерева, ни камня, — ветер развеет прах... Чем я виновен?

Зиф. Принц, идут.

Ориф. Это он — ваш брат Стратим.

Иуда. Ну что ж — ну что ж... мой брат... Стратим. — *Ходит взад и вперед. Задумался, про себя.*

Пойдет Бука на сарай —
Коням сена надавай.
Баю, люлю зыбаю —
Идет батя с рыбою.

Приотворяет дверь. — Звезда, спустись ко мне! — *Как бы гадая.* — Берег в пене. Бьют валы. Море темно. Седая даль. Звезда упала. Если бы не думать! — *Вдруг отступает, потом берется затворить дверь, — не может. Шепотом к кому-то, кто находится за дверью и только ему одному виден.* — Слышу, слышу. Опять вы пришли. Вы мне говорили раз, зачем же повторять? — память у меня хорошая, я не забыл, я помню ваш вещий голос! — *Дверь сама собой со скрипом затворяется. Раздельно и ясно.* — «Убьешь отца, женишься на матери, будешь царем». —

Минуту стоит молча. — Нет, этого не будет. Этого не может быть. — *К* Зифу *и* Орифу, *успевшим занять безопасное положение, говорит твердо.* — Идите на корабль. Корабль не отошел. Я буду следом.

Зиф. Принц, вас одного оставить... Тогда не надо медлить.

Иуда. *Настойчиво.* — Я буду следом.

Ориф. Нам не велено. Наш долг. Мы взялись исполнить.

Иуда. *Нетерпеливо.* — Идите! Корабль не отошел. Я буду следом.

Зиф и Ориф уходят к морю.

Сцена V

Иуда и Ункрада.

Ункрада. *Внезапно появляется из-за развалин.* — Не тревожься. Это я. Я одна. Я завела Стратима к бегучему ключу. Он плутает там один в потемках. Хочу еще раз взглянуть... Что ты так смотришь?

Иуда. *Показывая на дверь; шепотом.* — Они опять приходили.

Ункрада. Что ты говоришь? Кто приходил?

Иуда. Те три вещих.

Ункрада. Успокойся, все живое давно покинуло эту мертвую башню.

Иуда. Нет, я их узнал. Они мне повторили слово в слово предсказание.

Ункрада. Это в тебе кровь заговорила. Ты не думай. Оставь эти мысли. Я с тобой — неразлучна.

Иуда. Я отпустил и Зифа и Орифа. Они на корабле.

Ункрада. Зачем? — Ты все погубишь.

Иуда. Я не могу.

Ункрада. Не можешь?

Иуда. Мне страшно.

Ункрада. Страшно! Да завтра же тебя убьют, как последнего злодея.

Стратим. *За сценой.* — Ункрада! Ункрада! — Где ты?

Ункрада. Привяжут к лошадиному хвосту, размыкают по полю. Птицы налетят, поклюют твое тело. Ветры подымутся — размечут твои кости, и не останется от тебя ни следа, ни памяти. Что тогда твое пустое предсказание?

Стратим. *За сценой.* — Ункрада! — Где же ты?

Ункрада. Я приведу Стратима. Укрепи же сердце Ради меня. Ради нашей любви. Ради нашего царства. Ты дал мне клятву. — *Уходит.*

Сцена VI

Иуда, Ункрада и Стратим.

Иуда. *Один, в задумчивости.* —

Пойдет Бука на сарай —
Коням сена надавай.
Баю, люлю зыбаю —
Идет батя с рыбою.

Стратим. *Появляясь с Ункрадой со стороны дворца, к Ункраде.* — Какая глушь! Я в первый раз. Здесь выколешь себе глаза. Сырость, холод. Что это, маяк?

Ункрада. Выступай смелей! Здесь выход к морю.

Стратим. Через ту щель? — Я прикажу разрушить эту стену.

Ункрада. Мы ее разрушим вместе.

Иуда. *Прямо с места.* — А! брат. Как хорошо, что ты пришел. — Смотри, я еще жив.

Стратим. *Смерив Иуду с головы до ног.* — Носишь имя принца, а прячешься, как вор.

Ункрада. Так цари не поступают. — Не правда ли?

Иуда. *Холодно.* — Меня не оскорбить!

Стратим. Хотел из-за угла! Ты, верно, спрятал в этой западне своих наушников? Нам все они известны. — Ункрада, вот негодяй, как жаба, прел в норе, выслеживал нас... И готова для меня могила... Поторопился.

Ункрада. *Играя, ластится к Стратиму.* — Принц, не надо.

Стратим. *Двусмысленно.* — Я уверен.

Иуда. *Вспыхивая.* — Принц Стратим... будущий властитель, царь, ха!.. дни и ночи по кабакам — разгул и пьянство. Ты горящей головней покатишь наше царство, ты внесешь раздор, ненависть, и злобу, опустошение, кровь, пепел... звери наедятся человеческого мяса, птицы напьются человеческой крови, ты выроешь могилу целому народу.

Стратим. А что тебе народ? Ты покушался на жизнь отца.

Иуда. Неправда. — Кто видел?

Стратим. Да если бы не я, царь погиб бы. — Цареубийца!

Ункрада. *Торжествуя.* — Кто ж прав? — Решайте!

Стратим. *К Ункраде.* — Смотри, бешеная пена! Он и на тебя бы поднял руку... от него все станет. — *Дразня Иуду.* — Крылья подрезаны, хвост выщипан.

Ункрада. Иуда, слышишь?

Иуда. *В ярости.* — Замолчи! — сам идешь на смерть.

Стратим. Что тебе тут надо? Оставь нас. Силой хочешь! — Какой-то проходимец, придорожный бродяга...

Ункрада. *К Стратиму.* — Пойдемте, он убьет нас...

Иуда. *Берется за меч.* — Я готов.

Стратим. Кто ты? — Достоинство не позволяет мне...

Иуда. *Обнажает меч.* — Так вот тебе.

Стратим. *Отступает.* — Я буду защищаться, как на большой дороге от разбойников.

Иуда. Что?.. дрожишь?.. Один удар — и тебя не станет. Ты в моей власти. — *Молчание. Подавая Стратиму свой меч, царственно.* — Как царь, я отдаю тебе оружие, первенство и остров. Прощай. — *Идет к морю. В дверях.* — Море до облак. Я свободен: я никогда не увижу отца, я никогда не увижу матери, а царство я отдал брату. — *К Ункраде.* — Судьбе не найти меня, — с ветра пришла и на ветер уйдет.

Стратим. *Отбрасывая оружие.* — Несчастный! Для тебя нет спасения. С ума сошел.

Ункрада. *Вслед, как во сне.* — Час часу минуется. Иди. Ищи, кого надо. Люби, кого любо. Знаю я, как мне быть. Оболокусь облаком, подпояшусь зарей, огорожусь месяцем, обтычусь звездами, освечусь красным солнцем, — пойду ни дверью, ни воротами, ни путем, ни дорогой, я отыщу на море ключ, я отомкну замок, я подыму неподъемную железную доску, я возьму из-под нее все горе и всю тоску и понесу в моих руках, не уроню, а уроню на землю — земля загорится, а уроню на воду — вода загорится. Я вложу всю тоску и все горе тебе в ноги, в руки, в сердце, в брови, в глаза — ее в пляске не запляшешь, в гульбе не загуляешь. А ты, месяц, ты месяц мой, обманул меня! А вы, звезды, — вы, звезды мои, обманули меня! А ты, моя верная темная ночь, ты меня не обманешь. Ты покроешь его темнотой — будет рвать на себе одежду, будет кровь из себя сосать. — Я возьму мой час, — я найду тебя.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

У дворца Пилата. Виден сад, огороженный забором. В саду яблоня с золотыми яблоками.

Сцена I

Кадиджа, Сибория и Ориф.

Кадиджа. *У забора из сада, к* Орифу. — Скажите, господин, какие новости во дворце? Как здоровье игемона Пилата?

Ориф. *Приосанившись.* — По-прежнему: ни хуже, ни лучше, одинаково. — Ос тут какая пропасть, всю шею обкусали.

Кадиджа. Вы придворный?

Ориф. При управителе — лицо неприкосновенное.

Кадиджа. *Кланяясь.* — Госпожу мою зовут Сибория, а я — Кадиджа. Вот сколько лет я тут видела совсем другие лица. — Что старичок-управитель Карпий?

Ориф. Э! да вы порядочно отстали.

Кадиджа. Мы только что вернулись в Ерусалим. У бабушки гостили на Соколиной горе. Это там — у Сорочинского поля. С бабушкой варили мы варенье, делали пастилу. Ночью приехали домой. Наш господин — Симон караулил сад и только успел сообщить, что во дворце произошли большие перемены и что, когда я сама все увижу, то просто ахну.

Ориф. Управителем дворца назначен принц Искариотский, бежавший с вашими купцами с острова Искариота.

Кадиджа. Принц! — скажите! в первый раз слышу. И настоящий?

Ориф. *С удовольствием рассматривает прогуливающуюся по саду Сиборию.* — Самый настоящий. Только без принцессы.

Кадиджа. Накануне нашего отъезда с Соколиной горы приснилось мне, будто сижу я одна в темной комнате и вдруг вижу: входит мужик с фонарем, приподнял мужик фонарь и стал меня ловить, а сам такой черный, косматый. Я — от него, он — за мной. Кружились-кружились: с окна на лавку, с лавки на пол, по полу да к дверям, перепрыгнули через порог да в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, со двора за ворота — дальше и дальше — он меня как хап за руку и схватил. Бабушка говорит: пятничный сон сбудется в воскресенье...

Ориф. *Недовольно.* — Я в сны не верю. Старики да старухи от нечего делать ворчат да в сны веруют.

Кадиджа. *Смеясь.* — А зачем же принц бежал?

Ориф. Да если б не убежал, его бы прикокошили.

Кадиджа. Бедняжка. — За что же это такое?

Ориф. Темная история. Царь — его отец, очень испугался предсказания. У нас на острове таскаются такие странницы, зовут их Судицами или просто ведьмами. Народ мелет про них, будто они и то и се: и читают в звездах и знают, что должно случиться в мире на тысячу лет вперед; окружены они змеями и змеятами, лисицами и совами, а ноги у них гусиные, — сам видел. Эти-то ведьмы встретили как-то нашего принца, отмерили ему талан, — нагородили такую чепуху, — уши вянут. А принц возьми да и расскажи все царю. Царь на ус и намотал. А тут подвернулись разные другие истории: их двое братьев — два принца, оба они влюбились в одну, а она их, как мертвой рукой обвела, околдовала. Нрав и стал показываться. Раз они друг друга чуть на тот свет не отправили.

Кадиджа. Долго ли до греха! — Кто ж она такая?

Ориф. Ункрада по имени — племянница искариотского царя. Отец ее был настоящий царь — брат нашему, а мать, хоть и царского рода, да пленная: с севера, из дремучих лесов, там, где белое море. Когда они померли, царь взял к себе Ункраду на остров. Тут и началось. Глупая баба все на скуку наводит, а эта — сам свет и огонь и краса. Брови густые длинные и такие черные, словно два ворона сидят на ее глазах. Разгорится лицо — не уймется. А голос такой вольный — говорь лебединая. Как запоет — старики запляшут, каменный заплачет, горит гора-гор.

Кадиджа. Что ж новый управитель — принц очень страшный?

Ориф. А вот увидите: после обеда принц выйдет сюда с игемоном на крылечке посидеть. — Как сказать? Задачлив, разгоразд, только больно базыковат: тут во дворце все верх дном перевернул — здорово подчистил, да и нам нагорело. Ну в двадцать лет это понятно — в горячей воде купан. Да со временем человек переработается.

Кадиджа. Как его зовут?

Ориф. Принц Иуда.

Сибория. *Остававшаяся все время как бы безучастной, с большим удивлением, почти пораженная.* — Иуда?

Ориф. Принц Иуда. У нас на острове такое имя только царям дается, но тут у вас в Ерусалиме сплошь да рядом.

Сибория. Кто его так назвал — Иудой?

Ориф. Кто назвал? — мать и море. Он первенец. Царица была в годах, а детей у нее все не было. Очень горевала. Бывало, дни и ночи все у моря, все молилась. Знать, и намолила, — и бузины есть не надо. Царь был в походе, когда сын родился.

Иуда — по-нашему это все равно, что царь морской или водяной бог.

Сибория. *С любопытством.* — И не было у царя подозрений?

Ориф. Какие подозрения? — Царица никуда глаз не показывала, жила черничкой, только разве что к морю и пройдет. А ровно через год у нее другой сын родился, Стратим. А этого назвали так по имени самой главной морской птицы: держит она под правым крылом белый свет. Один мудрец чудесно ее описывает.

Живет на синем море,
Плод плодит на море,
В море яйца несет,
Из моря детей ведет.

Сибория. *Открывает лицо. Смешавшись, сквозь слезы.* — Моя служанка мне говорила, будто тут перед дворцом ходит страшный старичище, а когда вы стали рассказывать, мне и представилось, что это новый управитель... принц...

Ориф. Страшный старичище... Тут бывают только двое: я и Зиф. Больше никого. — *Уверенно.* — Это — Зиф.

Кадиджа А кто же этот Зиф?

Ориф. Лицо неприкосновенное. — Отважный. Ничто его не держит: ни погода, ни вьюга, ни осенние дожди. И где-где мы с ним ни путешествовали!

Побывали мы и в Мазаическом царстве: такое есть девичье царство, а женятся они на Ефиопах с году на год, — мальчишек отдают Ефиопам в их земли, а девчонок при себе оставляют.

Прожили мы у них с месяц вроде Ефиопов, — такая была там Василиса гусятница. Ну были еще у тех чудаков, под негасимым огнем живут в Алыберском царстве: не пьют, не едят, куда ветер повеет, туда и эти люди летят, как паутина, а смерти им нет, и в руки не даются. Народ смирный, благочестивый: ни одного ругательного слова. Кое-как протараканили время, посняли там голов двенадцать для развлечения да в Окаменелое царство пустились. В Окаменелом царстве ничего особенного, только что печки топят орехами, да заброшено оно на конец земли, где ни за какие деньги того же ситного не достанешь. Пообещали мы им пирога с горохом, да давай Бог ноги. А то попали мы раз в Поливянскую землю, такая есть Поливянская земля, так в этой самой земле, как есть, все ни на что не похожее: люди не люди — полузверь, получеловек, об одном глазе и об одной ноге, а головы и в помине нет, вместо головы так что-то в роде мышинного хвостика торчит. Насилу ноги убрали. Круто пришлось. — *Не отводит от Сиборий глаз.* — Зиф — это задний ум. Спит на один глаз — Да вот сам он.

Кадиджа, вскрикнув от испуга, убегает.

Сцена II

Сибория, Ориф и Зиф.

Зиф. *Появляется из-за дворца от ворот.* — Ага! любезный друг, — так вот как ты занят ерусалимскими делами. Губа у тебя не дура. — Кто это?

Ориф. Сибория, жена нашего соседа Симона.

Зиф. Той гнусавой развалины с пауковой бородой? — Не ожидал! — *Кланяется Сибории.* — Я — советник принца Зиф, а этот почтенный старец — мой соратник Ориф.

Ориф. *Обиделся.* — Сам-то ты правой ногой приволакиваешь. Хромой чорт!

Сибория. Вы знаете моего мужа?

Зиф. *К Орифу.* — Лысый бес! — *К Сибории.* — Отличный редкий человек. — *Замечает яблоню с золотыми яблоками;*

с удивлением. — Какие прекрасные яблоки! — У нас на острове искариотском нет ничего подобного. Я никогда бы не поверил, что где-нибудь на земле могут такие водиться. — Золотые яблоки — и должно быть, очень вкусные. — *Заносит ногу, чтобы перелезть через забор.*

Сибория. *В испуге.* — Нет, никак нельзя. Эти яблоки заповедные. Мы их приносим только в жертву. В память нашего сына. Мой муж дрожит над каждым яблоком. Он никому не доверяет. Не спит ночей, — сам их стережет.

Ориф. *Приосанившись.* — Один такой устерег...

Зиф. А я право бы не прочь... Сроду таких не пробовал: такие румяные, как ваши губы, и золотые, как эти волосы. — *Лезет руками к* Сибории.

Сибория. *Отстраняясь.* — Стыдно! — старый вы человек!..

Зиф. *Пошевеливаясь.* — Я хоть и стар, но задатки еще имею — кое-чего достаточно.

Ориф. *Фыркнул.* — У меня побольше.

Зиф и Ориф расшутились. Трогают друг друга, толкаются, подкрякивают, подмигивают, подгмыкивают. Говорят скороговоркой, двусмысленно, метя в Сиборию. — Пантомима.

Зиф. *Подмигнув Орифу.* — У одного старика было десять сыновей и все они десять поехали на одной лошади пахать.

Ориф. Вот это ловкачи. — Чего же это они десять человек делали?

Зиф. Умные люди найдут, что делать.

Ориф. Н-да, не хуже мохноногой.

Зиф. Пахали, да еще как!

Ориф. Ха-ха-ха! Смекнула?

Зиф. Небось, смекнешь.

Ориф. Похоже на то.

Зиф. И так — и сяк.

Ориф. И этак!

Сибория. *Добродушно.* – Ей-Богу, прямо бесы, только что хвостов нет.

Зиф. Вот и ошибаетесь: есть – да еще какие! Ориф, покажи!

Ориф. *Кобенясь.* – Трудно вынимается.

Зиф. Врет: так недоросток.

Сибория. Как вам не стыдно! Скажу вашему принцу. – *Скрывается.*

Сцена III

Зиф и Ориф.

Как только скрылась Сибория, тотчас Зиф и Ориф, не мигнув, бросаются к тому месту, где она стояла. Ищут щелку. Находят и смотрят в сад.

Зиф. *С замеревшим дыханием.* – Лакомый кусочек.

Ориф. Я ничего не вижу.

Зиф. Как она на меня смотрела... ты заметил?

Ориф. Ты мне ногу отдавил!

Зиф. А ты куда лезешь!

Ориф. Бьюсь о заклад: мое дело выгорит. – *С писком.* – Червячок клюнул!

Зиф. *Запыхавшись.* – Рыбка попалась!

Ориф. Выглянь ты, солнышко!

Зиф. Высветись, яблонка!

Ориф. Солнышко! – Яблонка!

Зиф. *Нежно.* – Сибория, с чего ты хороша так, Сибория!

Ориф. *Сюсюкая, как с детьми, и сам себе отвечая.* – Я – тут. Ты слышишь? – Нет. – А ты?

Зиф. В уме не устою. Пусти!

Ориф. Покажи мне хоть пальчик! Дай пальчик!

Зиф. Отстань, не хочется... Пусти!

Ориф. *Не владея собой.* — Мяу-Мяу.

Зиф. *Не владея собой.* — Мяу-Мяу.

Зиф и Ориф, как слепые котята за молоком, тычутся к щелке.

Сцена IV

Зиф, Ориф и Иуда.

Иуда. *На крыльце, некоторое время смотрит с большим любопытством.* — Послушайте, — чем вы там занимаетесь?

Зиф. *Застигнутый врасплох, необыкновенно сурово.* — Дела.

Ориф. *Застигнутый врасплох, с остервенением.* — Дела.

Иуда. *Поспешно сходит с крыльца. К Зифу.* — Ты вернулся с корабля. Повсюду тебя ищу.

Зиф. *Оправляется.* — Не смел беспокоить, принц. Вижу — накрыт обед, я — сюда, а тут — Ориф. Мы и поспорили: можно человеку пролезть в щелку или нельзя? Чок в бок — и стали примеряться.

Ориф. А больше не для чего.

Иуда. Дикая игра! — Что нового привезли купцы, какие вести?

Зиф. Худом худо. Неважно. Разум у царя помутился. Доступ во дворец закрыт. Повсюду кишат шпионы, хватают по первому доносу. Царю взбрело на ум, что вы на острове опять, и издан был приказ казнить всех рыжих. Сами знаете, рыжих, кроме вас, нет никого, а верные прислужники из выслуги перекололи немало седых и черных. Ункрада.

Иуда. Ункрада?

Зиф. Выходит замуж за принца Стратима...

Иуда. *Не доверяет.* — Правда?

З и ф. Слово в слово. — Убийства, грабежи, казни. Недород хлебам, недорост травам. Мор, голод, грозы, Деревья по корню приломились. Разгремелась туча, надрожалась земля от грома. Расходилось море со дна, день и ночь шумит без умолку. Луга, болота залиты водой. Бродят волки и змеи. Это море мстит за вас. Говорят, море утишится, пройдет безгодье, умирится земля, когда воротится на остров принц Иуда.

И у д а. *Весь опустошенный.* — Мне вернуться? Я ничего не знал! Словно ночь мое сердце, весь мир закачался, перевернулось что-то... Куда мне деться? — Я плохо вижу. Отец, мать, брат... — *Завертелся, как кубарь, кричит:* — Ункрада, Ункрада!

З и ф. *Стараясь перекричать, во все горло.* — Игемон!

О р и ф. *Невозмутимо.* — Стоит из-за пустяков так волноваться.

З и ф и О р и ф отходят в сторону к воротам.

Сцена V

И у д а, П и л а т, З и ф и О р и ф.

П и л а т. *С крыльца.* — Я разослал гонцов. Все норы перерыли. Как в воду канул. А он себе спокойно решетом солнце ловит. Не хорошо. Измена. — *Смеется.*

И у д а. *Сам с собою.* — Ункрада...

П и л а т. Иуда! — Принц! — Да что это на тебя столбняк напал?

И у д а. *Безмысленно.* — Повтори, — повтори, — повтори!

П и л а т. Ты оглох. — Я ведь говорил, вредно в Иордан-реке купаться. Принц! — *Показывая рукою в даль.* — Эна — синее море!

И у д а. *Встрепенулся. Подходит к Пилату.* — Меня встревожили вести: на родине война.

П и л а т. Опять за старое. Что такое родина? — плюнь. Хочешь, музыкантов? Хочешь, заставлю для тебя пролезть сквозь

бревно — во всю длину? А то поотдохнем немножко и поедем кататься на слонах. — Чай, у вас на острове белые слоны не водятся?

Иуда. Только хищные, белые зверки о длинных блошиных ногах с быстрыми сторожливыми мягкими лапками. Больше никого.

Пилат. Ты нынче не в духе. — Ну, засмейся! — Знаешь, что я придумал?

Иуда. Я не Бог.

Пилат. А ну-ка отгадай!

Иуда. Что отгадать?!

Пилат. Не можешь. — Так и быть скажу... аль не говорить?

Иуда. *После томительного молчания.* — Мне все равно.

Пилат. Хочу, чтобы ты женился.

Иуда. Какие глупости! — Зачем?

Пилат. Как зачем? — Чудак. Кажется, по-русски я тебе сказал: хочу, чтобы ты женился.

Иуда. Не нуждаюсь.

Пилат. Позволь уж мне знать, что тебе нужно. Принял я тебя, как родного сына. Ты был гол, как лутошко, и бос, как гусь — обул я тебя, одел, ты висел как капля на листу, я дал тебе угол, я сделал тебя первым человеком. Какой же я игемон, если я не буду заботиться о своих подданных, да еще о таком, как ты? Посмотри-ка на себя: ну на что ты похож? — И сон, поди, на глаза не идет, все, поди, ерзаешь. Уж мне поверь: женишься, и все пойдет по маслу.

Иуда. *Едва сдерживаясь.* — А тебе бы я посоветовал разжениться, уж слишком ты маслен.

Пилат. Разжениться? — ха-ха! — мне! — *Самодовольно обводит глазами, словно готовый обнять все, что, что только можно обнять, замечает яблоню с золотыми яблоками. Поражен.* — Что за чудеса?! — Принц, видишь?

Иуда. Яблоки.

Пилат. *Не веря себе.* — Золотые?

Иуда. Золотые.

Пилат. Сорви.

Иуда. Никак нельзя.

Пилат. Нельзя?!

Иуда. Они не наши.

Пилат. *Ровно малый ребенок.* — Изведусь! Сорви! Хочу яблочек золотых!

Иуда. Закон запрещает.

Пилат. Я сам — закон.

Иуда. *Минуту остается неподвижен. — Молчание. — Потом резко.* — Я тебе достану. — *Направляется к забору, срывает замок с калитки, исчезает в саду.*

Зиф и Ориф, которые слонялись где-то на задворках, теперь на звон упавшего замка высовываются вперед и, с любопытством глядя на Пилата, прыскают от смеха. Пилат сидит, разиня рот, с сознанием всего своего безграничного величия и предвкушая запретное удовольствие.

Зиф. Закон!

Ориф. Эка пасть-то разинул. — Быка проглотил.

Зиф. Жизнь и Смерть.

Ориф. Ничего себе мордочка.

Зиф. Он тот, который знает.

Ориф. Брюшко так и пышет.

Зиф. Свет во мраке.

Ориф. Слюни распустил.

Зиф. Сама судьба.

Ориф. *На коленях.* — Радуйся, радуйся, царь!

Зиф. *На коленях.* — Радуйся, радуйся, царь!

Зиф и Ориф прячутся при виде Иуды, который с яблоками в руках выходит из сада.

Иуда. *Взволнованно.* — Старый хрыч... Он бросился на меня из-за куста, он хотел меня ударить. — *Кому-то грозя.* — Ну, пеняй на себя. — Длинные руки... — *Подает Пилату золотые яблоки.*

Пилат. *Облюбовывая яблоко.* — Хорошо полакомиться золотым яблоком! — *Отведывая.* — Как сахар!

Иуда. *Рассматривая яблоко.* — Не дурно. Таких я не встречал нигде. Горит, как жар.

Пилат. *Входя во вкус.* — Разуважил всласть. Просто прелесть. — *Принимаясь за другое.* — И дура же я, дура набитая, как это раньше-то я не замечал?

Иуда. *Играя яблоком.* — Ты ничего не замечаешь. Целое дерево перед самым твоим носом.

Пилат. Будем иметь в виду. — Ах да, совсем я и забыл. Нынче к нам гости будут: пожалует сам Обезьяний царь.

Иуда. Любопытно.

Пилат. Мой старый закадычный друг: вместе пуд соли съели. Наш Ерусалим — начальное царство, посреди земли стоит, — это пуп земной, а Обезьянское царство отсюда рукой подать... Местность лесистая, жаркая, богатства несметные. Такой народ там — бестия: чихнуть нельзя — все сейчас же у них известно. Обезьяний царь все знает и посоветовать тоже может за милую душу, что угодно... Хе, хе, войдет он, и ровно все обалдевают. Так из него и прет это обезьянское... старика подымет. Хе, хе, хе, все подымет. Вот сам увидишь. Ты с ним поговори. Замечательный: на ходу держит нос против ветра, знает переулки и закоулки, входы и выходы, не сделает дела спроста, врет, как лыко дерет, — так словами, как листьями, стелет, Асыка Первый. Вот; кстати! Надо его угостить. На сладкое падок.

Иуда. Много приближенных?

Пилат. У! Не сосчитаешь! Сначала-то ничего, а потом: так и идут, так и идут, как рыба в Иордан-реке, да с песнями, с ладонями, — писк, визг, гик, толкотня. Одного сахара за день погрызут, другому бы на год хватило, а пол исследят, — с неделю после моют, ничем не отмыть. А есть среди них презабавные.

Иуда. Скоморохи?

Пилат. Какие скоморохи? — *Рассеянно.* — Погоди!.. что такое?.. что я сейчас подумал? — Ах, да! — *Хохочет.* — Я этих твоих старых дураков женю. Ей-Богу. — *Потирая руки от удовольствия.* — Посмотрим, что-то выйдет... человек и обезьяна. — *Хохочет.* — У вас этим не занимаются?

Из сада подымается глухой женский плач.

Иуда. *Насторожившись.* — Не знаю.

Пилат. А на тебя мы возложим обезьяньи знаки. Ты такие не видел?

Иуда. *Прислушиваясь.* — Нет, не видал.

Пилат. Я Ироду-царю намедни послал такой один знак, так он обиделся. Дурак! — Мало ли какие бывают знаки: ну, у одних звезды, у других звери, а у третьих это... Что это за шум?

Иуда. *Весь вобравшись в себя.* — Да, как будто шум.

Пилат. Уж не пожар ли? — *Вдруг просияв.* — А! — да это он — Обезьяний царь! — А я уж думал, Бог весть, что. Надо отворить ворота настежь.

Иуда. *Дрожа всем телом.* — Там кто-то плачет.

Пилат. Ну вот еще! — это тебе представляется. Я никогда не ошибаюсь.

Иуда. Да, плачет.

Стук в ворота.

Пилат. *Подымается.* — Эй, кто там, сюда!

Иуда. В саду плачет.

Пилат. *Нетерпеливо.* — Какого черта! — Я вам шилом глаза проверчу! С живого сдеру кожу! —

Молчание. Входит Ориф.

Пилат. Ну?

Ориф. Зиф сейчас все узнает. Зиф на ногу лют, скорым на скоро сбегает, дошлый — живо узнает. —

Стук в ворота. Тревожно. Появляется Вестник.

Сцена VI

Иуда, Пилат, Ориф, Вестник и Обезьяний царь.

Вестник. Его величество царь обезьяний, Обезьян Великий — Валах — Тантарарах — Тарандаруфа Асыка Первый.

Пилат. Проси. — *Вестник исчезает.* — *К Иуде.* — А! Вот видишь, я никогда не ошибаюсь. — *Идет к дверям.*

Музыка: обезьяний марш.

Пилат. *На пороге.* — Добро пожаловать, дорогой гость — насилу-то дождался. Столы застланы, пироги напечены, меду насычено, каша наварена. Эй, несите гуся, барана, белую лебедь!

Обезьяний царь. На востоке зажглась хвостатая звезда. Весь ее путь в огне. Днем и ночью брезжит. Идет на Ерусалим.

Пилат. А у нас золотые яблоки.

Обезьяний царь. *Глазеет на диво.* — Неправдошные. — Подделка.

Пилат. А ты не бойся. — Держи в обе лапы. Попробуй на удалую, что выйдет. Да похвали.

Обезьяний царь. *Не решается взять. Вдруг нашелся.* — А у нас по поднебесью медведь летал, ногами примахивал, хвостом направлял.

Пилат. А у нас золотые яблоки.

Обезьяний царь. А у нас безрукий яйцо подобрал, голому за пазуху наклал, слепой подглядывал, глухой подслушивал, немой ура закричал, безногого в погоню погнал.

Пилат. А у нас золотые яблоки.

Обезьяний царь. А к нам Арап пришел. Есть не просит, засел под пирамиду, песком питается.

Пилат. А у нас принц Искариотский Иуда.

Обезьяний царь. *Взглянув на Иуду, сбитый с толку.* — А у нас... — *Запнулся.*

Пилат. *Передразнивает.* — А у нас...

Сцена VII

Те же и Зиф.

Зиф. *Появляясь от ворот.* — Помер человек.

Говорят все вместе.

Пилат. Ну?

Иуда. Кто такой?

Обезьяний царь. Человек?

Ориф. Я так и знал.

Зиф. Сосед Симон, хозяин сада.

Иуда. Где?

Зиф. Нашли мертвым у яблони.

Иуда. Давно?

Зиф. Еще теплый.

Иуда. Так что ж им надо?

Зиф. Говорят: убили.

Иуда. Кто убил?

З и ф. Требуют игемона.

П и л а т. *Теряясь.* — Скажи, что я — я тут не причем — у меня гости. — Ты уж извини, Асыка, я сейчас. — *Прячется во дворце.*

И у д а. *Сам с собою.* — Старик убит. — *Резко и отрывисто.* — Кто смеет требовать? Кто? — Чернь разогнать, труп похоронить, имение и сад — в казну, а если есть жена, немедленно доставить во дворец.

З и ф. *Удаляясь.* — По-царски.

О р и ф. *Удаляясь.* — Ладно.

О б е з ь я н и й ц а р ь *схватив золотое яблоко, к Иуде.* — Молодчина! Руку...

П и л а т. *Выглядывает из дворца через полузатворенную дверь.* — Начинается. Теперь пойдет потеха!

И у д а. *Как с цепи сорвался в исступлении.* — Черная, красная, желтая, белая, — будь ты чудовище, будь ты последний урод, мне все равно — все равны. Нет памяти в сердце. Нет над сердцем суда. Нет сердцу ответа. Ты, Солнце, ты Месяц, вы Звезды, и Тот, Кто словом держит землю, дайте звериную силу забыть! Подымитесь тучей, разорвите, в куски мое сердце: сердце помнит, сердце не забыло... Ноги мои гвоздями прибиты, руки мои гвоздями прибиты, прободено сердце, а я еще жив!

От ворот появляется С и б о р и я в сопровождении З и ф а и О р и ф а. Они ее уговаривают.

Сцена VIII

И у д а, О б е з ь я н и й ц а р ь, З и ф, О р и ф и С и б о р и я.

З и ф. Не кроти красоты. Не коли сердца.

С и б о р и я. Куда вы ведете меня? — Что я вам сделала?

О р и ф. Не скорби лица. Не слези глаз.

С и б о р и я. Зачем увели меня? — Что вам надо от меня?

З и ф. Не клони головы. Уйми слезы.

О р и ф. Наш принц не лисица: не объест, не оцарапает.

И у д а. *Увидев приближающуюся Сиборию.* — А, вот она!

О б е з ь я н и й ц а р ь *одной рукой подшвыривает, другой подхватывает золотое яблоко.* — Звезда идет! — Звезда идет!

И у д а. *Пристально и долго глядит на Сиборию.* — Ты меня знаешь? — Я — Иуда принц Искариотский. — *После напряженного молчания к Зифу и Орифу.* — Ведите во дворец. — *Идет вперед.*

С и б о р и я. У меня был сын Иуда.

З а н а в е с.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

В саду Симона у берега Иордан реки.

Сцена I

З и ф и О р и ф.

О р и ф. *Сидит на скамейке недалеко от калитки. Мурлычит.* — «Ни заря зареет, ни солнце всходит, только приходит черный кудлатый в лаптях. И он взял ее за белу руку, повел ее в зеленый лес. Там новый двор, светлые покои. И посадил ее за белым столом, он насыпал золота-серебра.

— Ой мне не мило золото-серебро, только мне мило отец-мать, брат-сестра.

— Ой молчи, не плачь, красная панна, будет у тебя десять слуг, десять слуг, десять лих...»

З и ф. *Бродя, как сонная муха.* — Много их, обезьян, попало в беду! Теперь расхлебывай. Ну, правду говорят: войдет этот Обезьяний царь и ровно все обалдевают, все проклятый подымет! Про одного рассказывают: шантряп, схватил он подвергнувшийся кол и так ловко чвакнул сонную по голове, что у той сразу череп раскололся. Ткнул еще колом и пошел, как ни в чем не бывало.

Ориф. Из ревности?

Зиф. Нет, так себе.

Ориф. Ну и обезьяна! Эти обезьяны любого из нас за пояс заткнут.

Зиф. А что с той косоглазой выделывали — просто умора! — Гладил, гладил ее один — тише воды, ниже травы! — да как пырнет ножом...

Ориф. Как же их судили?

Зиф. По нашему закону.

Ориф. Закатали.

Зиф. Одна дорога — всем беспощадная казнь. Принц Иуда неумолим: не спускает вины виновному.

Ориф. Я б и самого этого Валах-Тантарарах-Тарандаруфу положил бы на ладонь и другою раздавил, вот так! Он ведь всем коноводил. — Да и не одного его... а и еще кое-кого... — Ласковые лести, приветливые слова, чомы да ломы. Только что по пояс человек, а там — скот. Намутил, пакостник!

Зиф. Не поздоровится! — Всякий свое, как полагается, по закону получит: кому вытянут жилы, кому гвоздь вобьют в голову, кому живот распорют, кого сожгут в уголь, кого бросят в котел с расплавленным свинцом, кого закопают по уши в землю, кому голову долой. Знай наших!

Ориф. *Грустно.* — Что-то теперь у нас на острове Искариоте?

Зиф. Вестей давным-давно нет. — Должно быть, провалился.

Ориф. В своем-то доме и углы помогают.

Зиф. Когда муравей перейдет через море, тогда мы на остров вернемся. — Острова нам, как своих ушей, не видать. Выкинь ты его из головы.

Ориф. *Встает и бродит, как Зиф, сонной мухой.* — Здорово жарко.

Зиф. *Насмешливо.* — А ты чего так закутался, не зима. — Ты хоть бы расстегнулся.

О р и ф. *Раздраженно.* — Сам расстегнись.

З и ф. И расстегнусь.

О р и ф. *Дразня.* — Ну?

З и ф. *Повертываясь к* О р и ф у *спиной. Зло.* — Проклятая середа, — бесталанный день! — Что за дурацкие причуды: навязать носить эти обезьяньи знаки. Да с таким сокровищем на шее, если не прикрываться, никуда и носа не покажешь. Всякий тебя на смех подымет.

О р и ф. Слава Богу, что хоть только по середам велят. А то еще сопреешь. — *Плаксиво.* — Места себе не нахожу. Доведут они меня до конца: станешь хуже листа лежалого. — Хоть бы в холодок куда!

З и ф. Нашли посмешище! — Это за все-то за наши заслуги и такое безобразие! Нечего сказать: показали Москву в решето! — Я так полагал, что нам отвалят этак мешка по три чистого золота. — *Верх возмущения.* — Да что мы ему, в самом деле? — На черта они нам, обезьяньи знаки! — У меня тоже есть стыд! — Хороша дружба... неблагодарный.

О р и ф. Сибория ему на нас наговорила.

З и ф. Сибория?

О р и ф. Была оплошка, — помнишь, мы в щелку-то лезть хотели... ты еще палец-то себе ссадил?

З и ф. Принц к нам ревнует.

О р и ф. Тише, он тут в саду.

З и ф. С нею?

О р и ф. Нет, с игемоном.

З и ф. А Сибория?

О р и ф. Пошла во дворец. — *Глубокомысленно.* — Всегда-то норовит пройти мимо меня, такая, право...

З и ф. *Оживился.* — За такой нужен глаз да глаз, а то живо рога наставит.

Ориф. *С удовольствием.* — Не так давно, как поженились, а она уж прямо на стену лезет.

Зиф. *Поводя усом.* — Ему хоть кол на голове теши, все равно, — писклячья душа. — *Толкая* Орифа *под бок.* — Ей нешто такого надо!

Ориф. Не стоит мараться.

Зиф. Стоит и даже очень стоит. — *Озлившись.* — А то сам — во какую, а нам эти... обезьяньи знаки. Да еще это... Ишь чего захотел: женись, говорит, на обезьяне! — *Перекашиваясь.* — Кушайте сами, если больно охота.

Ориф. Мне эта чумазая тварь до сих пор во сне снится. — Насилу тогда опомнился.

Зиф. А мне досталась черная губастая, такая противная... я плюнул ей прямо в рот.

Ориф. *Шипит.* — Мыший хвост — тараканий глаз!

Зиф. На лицо само дело: принц Иуда к нам ревнует.

Ориф. Волчья сыть — травяной мешок!

Зиф. Ухватило за сердце: вот и издевается.

Ориф. И говорить не хочется! — Что тут хорошего, в этом Ерусалиме: ни в любви, ни в совести, ни в душе — на ум ничего не пойдет. То ли дело на острове: ешь, сыт, не хочу! А тут круглый год впроголодь. У нас калачик ешь — другой хочется, третий просится. Не люди тут, а ироды. Бьешься, перебиваешься, что река от берега до берега. Все не по-нашему. — Чего доброго или одубеешь, или спечешься: у меня по всему телу что-то вроде яичной скорлупы растет. Надо бы хуже, да некуда.

Зиф. Не скажи, скоро тут такое подымется, только пух полетит — будет, где разгуляться.

Ориф. *В испуге.* — Неужто опять Обезьяна? — Я не согласен. Я сбегу.

Зиф. От Обезьяньего царя давно след простыл: он себе знает. Нет, появился необыкновенный человек: исцеляет мертвых; подает зрение слепым, имеет власть над ветрами и морем, а ког-

да он идет, на весь свет светит, и поля и звери преклоняются перед ним, а глаза его – насквозь видят. Говорят, этот самый человек и будет царем Ерусалимским.

Ориф. А игемона по шапке?

Зиф. Не на руках же нянчить! – Надают хомяков. Важное время приходит: такое тут подымется – пойдет смерть по напастям, только держись.

Ориф. *Осел.* – Стар я стал, на моих плечах семьдесят два лета, ни новостей мне не надо, ни богатства. Ты и так, и сяк, а оно возьмет свое. А был-то я какой: красивый, стройный, хоть сквозь колечко продень. Ушли мои силы. Не воротиться уж в молодые дни. – *Присаживаясь.* – Милее сна нет ничего.

Зиф. Сон и смерть – братья. Гроза будет, ты и киснешь. – А я еще молодцом: могу и туда и сюда воротить!

Ориф. *Чуть не плачет.* – Хоть бы кисленького чего! – что-то морит... Я очень грозы боюсь.

Зиф. Вставай уж! – *Подсмеиваясь.* – Пойдем козью простоквашу есть. – *Подмигивает.* – Или покормить тебя медовыми оладушками? Эх ты, лягушечья мля! Боляба!

Зиф и Ориф удаляются вглубь сада. Собирается гроза.

Сцена II

Зиф и Ункрада.

Зиф. *Возвращается.* – В глазах позеленело. Нет, я мог ошибиться. Это она – Ункрада. Я хорошо вижу.

Ункрада. *Следом за ним.* – Ты меня узнал?

Зиф. Из тысячи узнал бы. Ничуть не изменились, Ункрада!

Ункрада. Тише! Пускай, никто не знает. – Где Иуда?

Зиф. Тут, в саду. Жена его во дворце.

Ункрада. Он женат?

Зиф. Кончился медовый год.

Ункрада. Кто же?

Зиф. Сибория, жена нашего соседа, Симона.

Ункрада. Я ничего не знала.

Зиф. Принц скоро выйдет.

Ункрада. *После некоторого раздумья.* — Тебе известна дорога к корабельным пристаням?

Зиф. Веселая дорога, как не знать!

Ункрада. Ты меня проводишь? Пускай никто не знает. Я не хочу. Понимаешь? Наши корабли еще не все пристали. Ты меня проводишь?

Зиф. Когда угодно.

Ункрада. Я хочу все знать.

Зиф. Вы не останетесь?

Ункрада. Вернусь потом. Я приду не так.

Зиф. Скорей идемте! Вы слышите?

Ункрада. *Прислушиваясь.* — Иуда?

Зиф. С игемоном.

Ункрада и Зиф торопливо уходят.

Сцена III

Иуда и Пилат.

Пилат. *Выходя из сада, к Иуде.* — Ты так спокойно можешь рассуждать о всяких предметах. Учение этого человека бессмысленно.

Иуда. *Сосредоточенно.* — Он один из тех, кто появляется во времена угнетенные, когда власть крепка, а в стране тишь да гладь. Жуткая наступает пора. Кладбища — могилы, засыпанные землей, только так кажутся тихими, и скрытое в них, все

подавленное — живо, и в тишине и скрытно кует сердце из всех слез на всех огнях и кладет его, гордое и бесстрашное, в грудь человеку... Громом он падает и мстит за тысячи, и месть его жесточе тысячи местей... Нет, он больше всякого мстителя, он сильнее пророка, посылающего на землю огонь и мор, он выше человека. Ветры носят его. Звери, трава, камни говорят с ним и повинуются ему, птицы внимают ему. Жизнь непонятна: живут, не зная для чего, мучаются, не зная для чего... И твоя правда, и моя правда, и везде правда, а нигде ее нет. Он несет оправдание жизни, он даст новый закон.

Пилат. Закон! Царем хочет быть? Царь Ерусалимский!

Иуда. *Сокровенно.* — Вот остановился он на распутье у трех дорог. Он ждет к себе другого... и такой должен придти к нему, измученный, нигде не находя себе утешения, готовый принять на себя последнюю и самую тяжкую вину, чтобы своим последним грехом переполнить грех и жертвою своею открыть ему путь...

Пилат. Какую жертву? И так все для них делаем.

Иуда. *Не отвечая; сам с собою.* — Но сердце, принявшее на себя последнюю и самую тяжкую вину, может ли сердце вынести тяжесть последней вины?

Пилат. Эти бунтовщики натворили немало зла.

Иуда. Последний грех, последняя вина... она заполнит все сердце, она охватит всю душу, она обнимет тебя с ног до головы. Люди в ужасе отшатнутся от тебя, силы небесные с воплем отлетят прочь, выскользнет земля из под твоих ног, и ты останешься один, — повиснешь в воздухе и будешь висеть один между землей и небом.

Пилат. *Раздражаясь.* — Ну, что еще им надо? Что вздумали! У меня просто голова идет кругом. Конечно, у нас найдутся средства. Я на тебя, принц, как на каменную гору. — Приостанавливается. — Какая грозная туча. Вешний град летит. Будет звон на небесах.

Иуда. Гроза идет.

Пилат. А как твоя жена? Доволен?

Иуда. Моя жена?..

Пилат. Она больная? Вот видишь, я ведь говорил тебе, я предупреждал... Можно и другую. За этим дело не станет.

Иуда. Нет, я не про это! Мы друг друга любим. Она веселая, спокойная, и смирна, как роса. По временам на нее находит. В такие вот душные дни конца месяца.

Пилат. Представь, это и со мной бывает.

Иуда. Вот она.

Сибория проходит по саду к яблоне.

Пилат. *Наблюдает за Сиборией.* — Недурна.

Иуда. Она становится у яблони и плачет.

Пилат. О старике?

Иуда. Нет, о сыне.

Пилат. Разве у них были дети?

Иуда. Один был сын. В ночь, когда ему родиться, появилась эта чудесная яблоня с золотыми яблоками. Тут есть какая-то большая тайна.

Пилат. Ты с ней не говорил?

Иуда. Ни разу.

Пилат. Она горит, как свеча. Смотри, целует землю.

Иуда. Ей представляется, будто она приходит на могилу к сыну.

Пилат. Я пойду. Перекушу немного. Пойдем! Не по душе мне слезы, и претят могилы. Пойдем.

Иуда. Ей лучше, когда она одна. Я сейчас. Иди.

Пилат уходит по направлению к дворцу. Иуда остается.

Сцена IV

Сибория и Иуда.

Сибория. *Стоит против яблони; причитает.* — Думала ли я, гадала ли я, что доживу до печального расставания и буду охать в тоске и беде. Стало не в мочь мне кручиниться, пришлось говорить лютую гробовую тоску. У меня бьется сердце по тебе, убивается, а некому утешить меня. Всякий час, всякую минуту, по полудням, по полуночам не заем, не запью, не пролив слёз. Ой, горькая истома моя! Бедное сердце, с утра до вечера кручинное! Был ты белее белого снега, румянее огненного солнца, милее серебристой луны. Горы меня облегли — обняло горе. Вздохни, отзовись! Или ты полюбил сырую мать-землю, забыл свою родную? Подымались метели со снегами, то на мое горе, выходили тучи из-за облак грозными вьюгами, то на мою беду: они унесли мой ненаглядный свет, они закрыли его и землею прикрыли. Заря выходит, а ты не взойдешь: ты с черною ночью сдружился. Звезды взойдут огне-крупными слезами, на тебя взглянут и падают, а ты не шелохнешься. Сорву ли цветы, положу ли на могилу, не завянут от моих слез, слез горючих. Кто же выпьет мои слезы, как не сырая земля. О, ты, мой незапамятный! Во сне и наяву я плачу рыданием и тебя не вижу. Во мне все закручинилось. За то ли, что зачала тебя, за то ли, что любила тебя, — где ты? Синее ли море поглотило тебя, или убаюкало, баюкая: — «Ты убай, убай, синее море!» — где же ты? Поведай, не скрывай, скажи мне, я одна подле тебя, я давно ответа жду. Или не узнаешь моего взрыдного родного голоса? Кланяюсь, целую в губы, скажи на ухо, порадуй непорядную, обними обнимающую тебя... Проснись, пробудись от непробудного тяжкого сна!

Иуда. Сибория... — Сибория *смотрит на* Иуду *с простертыми руками. Подходит к* Сибории. — Сибория, скажи мне... Я стоял тут и слушал. Твой плач надрывает мне сердце. Пожалей себя. Разве ты не любишь меня?

Сибория. Люблю тебя!

Иуда. Милая горлица, белая горлица! Будем друг друга любить. Будем навеки вместе, всегда. Мы одни с тобой — на

веки. Нас не разлучат ни снега, ни морозы. — *Ласкает, тихо.* — Открой же: что на твоем сердце? Не бойся. — Сибория *понурилась.* — Я помогу тебе.

Сибория. Нельзя мне помочь.

Иуда. У тебя грех на душе?

Сибория. Нет мне просвета.

Иуда. В чем ты винишь себя?

Сибория. *После борьбы, совсем склонилась; еле слышно.* — Грех я тяжелый согрешила.

Иуда. Кто-нибудь знает?

Сибория. Симон знал.

Иуда. *Решительно, после некоторого молчания.* — Сибория, какой бы ни был твой грех и пусть он будет самый тяжкий, клянусь тебе, я его беру на себя.

Сибория. Никогда не замолить мне его. Ему нет покаяния. Я понапрасно загубила безответную, бесповинную душу.

Иуда. Какой бы ни был грех, я принимаю на себя.

Сибория. *С отчаянием.* — Я погубила свое единственное дитя.

Иуда. Сына?

Сибория. Моего сына... Скажу тебе, не утаюсь.

Иуда. *Тихо.* — Говори.

Сибория. *Собравшись с духом, спокойно.* — В тот год, когда я вышла замуж, привиделся мне сон. Ко мне явился крылатый юноша и опалил меня, ровно бы огнем, сказал мне, что родится у меня сын, который погубит весь наш род: «убьет отца, женится на матери и будет царем, но горе его душе и над горями горе и над бедами беда — лучше бы было да ему на свет, не родиться». Я рассказала мужу, а Симон шутил и смеялся. В ту же ночь я зачала. А когда родился сын, страх обуял нас: хотели убить его — рука не поднимается, жалко; оставить же у себя, воспитывать его, — страшно. Сколотила я дубочек из досок, осмоли-

ла гробик, выложила сеном. Взяла я ребеночка, омыла моими слезами, отерла косами, запеленала в пеленки, опоясала поясами, положила его, маленького, в гробик, и подпись подписала с именем и золотое яблоко положила ему для забавы. Снесла я гробик на Иордан-реку, пустили его в море. Думала себе: понесут его волны, а море безнайду поглотит. Море и поглотило. Симон дожил до старости, никто его пальцем не тронул, сам собою помер нечаянной смертью без покаяния. Я за тебя вышла. А безвинное мое дитя погибло. Никто не знает судьбы. А я поверила сну.

Иуда. Давно это было?

Сибория. Лет двадцать.

Иуда. *Про себя.* — Лет двадцать. — *Громко.* — А яблоко с этой яблони?

Сибория. В ночь, когда ему родиться, чудом появилась золотая яблоня. Такой яблони на всем свете нет.

Иуда. А если явится человек с таким золотым яблоком, он и будет твой сын?

Сибория. Он никогда не явится. Его море поглотило. Прежде, бывало-то, я все ждала его: припаду к земле и все слушаю: не стучат ли колеса, не звенят ли подковы... Истаяли мои глаза. Мне мучиться и не отмучиться.

Иуда. А как звали твоего сына?

Сибория. Иудой.

Молчание. Появляется Вестник, за ним Зиф.

Сцена V

Сибория, Иуда, Вестник и Зиф.

Зиф. *Задерживая Вестника.* — Постой! Остановись! Куда идешь?

Вестник. Я должен сказать принцу.

Зиф. Сейчас не время.

Вестник. Ункрада привезла с острова Искариота важные вести.

Зиф. А тебе-то что! Сама придет и скажет.

Вестник. Принц ничего не подозревает...

Зиф. Принц забыл все на свете.

Вестник. Счастливый.

Зиф. Видишь, как он потемнел вдруг, темнее тучи. Пойдем от греха: увидит, еще задаст!

Вестник. Ну, пускай сама приходит. Я ей так и скажу.

Зиф и Вестник исчезают. И через некоторое время со стороны реки появляется Ункрада, оставаясь незаметною для Сибории и Иуды.

Сцена VI

Сибория. Иуда и Ункрада.

Сибория. *К Иуде, молчание которого становится невыносимым.* — Да что же ты молчишь? — Дай мне ответ.

Иуда. *Внятно.* — Я твоего мужа убил.

Сибория. *Не понимает.* — Кто убил?

Иуда. Я... я Симона убил.

Сибория. *Смотрит с недоверием и тревогой.* — Ты бредишь.

Иуда. *Твердо.* — По повелению игемона я вошел сюда, в ваш сад, за золотыми яблоками, но не успел сорвать и яблока, на меня бросился старик, хотел меня ударить. Я оттолкнул его — крепко ударился старик об землю и больше не поднялся. Это был Симон, твой муж. Он не сам собою помер, а вот от этих рук Я его убил. — Простишь ли ты мне.

Сибория. *Поднялась в тихом ужасе.* — Я сейчас... я ничего не знала... не могу так сразу... дай мне собрать мысли. — *Идет,*

шатаясь, в глубь сада, вдруг остановилась. — Господи, как же это так... Это невозможно... — И опять пошла. — Я ничего не знала.

Иуда. *Провожает ее глазами.* — Не простишь. — Ты мне не простишь? — *Стоит угнетенный. Невольно поворачивает голову в сторону* Ункрады, *вглядывается и пятится, признав* Ункраду.

Сцена VII

Иуда и Ункрада.

Ункрада. Покаялся?

Иуда. Кто тебя привел?

Ункрада. Море.

Иуда. Что надо?

Ункрада. С острова Искариота вести.

Иуда. Что случилось?

Ункрада. Ты клятву нарушил.

Иуда. А ты?

Ункрада. Кому ты поверил... Так-то ты любишь!

Иуда. Ты изменила.

Ункрада. Твой брат убит — принц Стратим.

Иуда. Брат убит?

Ункрада. *Со смехом.* — Ерусалимские купцы убили.

Иуда. Не понимаю.

Ункрада. Ты все забыл... А я-то, бывало, в сумерки, как сомкнётся день с ночью, придет короткая пора, я закреплю мое сердце, наклоню голову, сдержу тоску... А лес-то как расшумится, то в бую и в шуму его ничего уж не слышно, только слышен человеческий голос. Я пою — это моя песня жжет мне сердце.

Песни мои, соколы, куда вас дену? Любила тебя, буду любить и люблю наперекор ветру, грозе и буре. Без тебя я год годовала — век века. Все думы я продумала. А тоска росла, как вечерняя тьма под осень. — *Переступая.* — Если б я забыла тебя, я никогда бы не пришла к тебе. Смотри, голова моя увивана золотом. Я — твоя воля, я твоя судьба. Кладу ее выше плеч на твою голову. Мой венец не свеют ветры, не смочут дожди, не сымут люди. Я нашла тебя.

Иуда. *Охваченный тревогой.* — Ункрада... Ункрада?

Ункрада. Твоя мать умерла.

Иуда. *Растерянно.* — Мать?

Ункрада. Она тебе не мать. — Ты не ее сын.

Иуда. Она не моя мать?..

Ункрада. Подойди ко мне: не огонь иду, не обожгу.

Иуда. Что ты говоришь! — *Подходя к Ункраде.* — Этого не может быть.

Ункрада. Двадцать лет твоя мать скрывала и только перед смертью решилась открыться царю. Она долго была бесплодна, — про это все знали, — и желала ребенка. Никуда она не выходила, все молилась, только к морю. Однажды, она молилась у моря, и увидала прибытий волнами к берегу осмоленный гробик, а в гробике на сене лежал младенец. Там же и подпись подписана — имя, и диковинное золотое яблоко — для забавы. Вот это яблоко! — Горит, как жар! — *Подает* Иуде *яблоко.* — Теперь ты свободен. Бояться нечего. Темно между землей и небом. Никто не знает судьбы. Все предсказания лгут...

Иуда. *Одними губами.* — Предсказания лгут... А это яблоко?

Ункрада. Золотое, как солнце!

Иуда. Солнце не лжет.

Ункрада. Царь тебя ждет, царь передаст тебе царство. Укротились в поле ветры, умирилась земля, уходилась волна на море. Грозно-сине-солоно море не горит погодой, уставилось. Тихое тихо гонит воду. Корабль готов. — *Протягивает*

Иуде *руку.* Иуда *столбом стоит; в руках у него золотое яблоко.* — Что ж ты стоишь? — не змея плыву, не оклюю.— *С горечью.* — Или жаль тебе теплого угла, тенистого сада? — Твоя жена покорна, она все забудет. — Что ж? убил, ее старика мужа: покаялся. — Она тебя простит. И заживете в душу — и пройдут ваши годы, как птица пролетит! — *Гневно.* — Поди, простись с ней. — Иуда *по-прежнему стоит, не подымая глаз.* — Царь! Ты — царь!

Иуда. *Вздрогнул, через силу.* — Посмотри, что с нею — с моей матерью...

Ункрада. С твоей матерью? — *Смотрит с недоумением вокруг. Глаза упали на яблоню. Стоит пораженная.* — Золотые яблоки! — *Вдруг что-то припоминается ей.* — Где я их видела?.. — *Мучительно.* — Золотые яблоки... — *Быстро подходит к* Иуде, *смотрит сначала на яблоко.* — Дай его мне! — *Потом заглянула ему в лицо.*

Иуда. *Не выпускает из рук яблока.* — Там она, в саду... моя мать...

Ункрада. *Отступает.* — Жена!

Иуда. И мать.

Ункрада. *Подавив в себе подымавшийся вопль, неровно, озираясь, проходит вглубь сада, откуда скоро возвращается. Шепотом.* — Ее кинуло в сон — она заснула под яблоней. Золотые ее волосы лучами раскинулись по земле. Она спит, как солнце спит в яблоновом саду. Бело-алый цвет осыпается на ее глаза. — *Вскрикивает.* — Смотри! — черное облако летит над нами!.. Ее громом убьет!

Иуда. *Выпрямляется. — Отбрасывает яблоко. Делает на себе крест.* — Я готов.

Ункрада. *Преграждая путь.* — Куда?..

Иуда. На распутье.

Ункрада. *Как во сне.* — К трем дорогам.

Иуда. Принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину.

Ункрада. Иду за тобой. Вместе пойдем... А ты знаешь имя последней вины?

Иуда. *На минуту задумался, про себя.* — Последняя вина...

Ункрада. *Словно расцвела вся.* — Имя ей — предательство.

Иуда. Я готов. — *Идет в предгромной тишине.*

Ункрада. *Бросается за ним.* — Нет! Ты — царь. Твое — Море. Твой — Океан. — На коленях. — Остановись! — Как земля к земле припадает тихо и кротко, так я к тебе... тихо и кротко... — У тебя нет больше тени! Иуда! — *Ползет за* Иудой. — Предатель... предатель... предатель...

Занавес.

Трагедия о Иуде принце искариотском принята была к постановке театром *В. Ф. Коммиссаржевской* († 10 II 1910 г.). Эскизы декораций написаны акад. *Н. К. Рерихом.* Снимки с эскизов помещены в журнале Золотое Руно. 1919 г. № 11—12 и в Аполлоне, 1910 г. № 7. «Ункрада» вошла в серию художественных открытых писем, изданных общиною св. Евгении.

Трагедия о Иуде под названием «Проклятый принц» — имя Иуды, как имя Пилата, попало в разряд нецензурных! — поставлена была 14 окт. 1916 г. в Москве в Студии Ф. Ф. Коммиссаржевского Ф. Ф. Коммиссаржевским и А. П. Зоновым.

Прошла пьеса 16 раз в Москве и один раз в Харькове.

В основу Трагедии положено «Сказание о Иуде Предателе» — *И. Я. Порфирьев,* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб. 1890 г. *П. А. Бессонов,* Калики перехожие. М. 1861—64 гг. *Н. И. Костомаров,* Собрание сочинений, кн. 1, т. I. СПб. 1903 г. *А. И. Яцимирский,* К славянским легендам о кровосмешении, XVIII т. Сборника Харьковского Историко-филологического Общества в честь профессора Н. Ф. Сумцова, — Харьков, 1909. Для сочинения Трагедии я пользовался народными песнями, заговорами, колядками, старинами и причитаниями.

Стр. 48 — Зареет — горит, зажигается. «Ни заря зареет и т. д.» — колядка. См. А. А. Потебня, Объяснения <малорусских и сродных народных песен>. Варшава, <1883—>1887.

Стр. 49 — Гогона — крикун, чучело, болван. Гогонить — гоготать.

Стр. 49 — Ярыга — шатун, кабацкий пьяница.

Стр. 49 — Чтоб тебя те-то... — чтоб тебя те-то взяли, будешь на том свете сковородку горячую лизать! — «Тот, тот-то» — черт.

Стр. 50 — Шиши — разбойники; шишь подорожный.

Стр. 50 — Биармия — Биармландия (Beormos) — Пермь Великая, простиравшаяся, как гадают ученые люди, от берегов С. Двины до Уральского хребта.

Стр. 51 — Истукан Юмалы — стоял у Белого моря на С. Двине, где г. Холмогоры.

Стр. 51 — Крепче серого камня — серый камень — мифический камень заговоров.

Стр. 51 — Толкуй о старых пчелах — мели Емеля... болтай зря.

Стр. 53 — Аравитское золото — самое чистое золото.

Стр. 53 — Береза, родимая береза! — колядка. См. А. А. Потебня, Объяснения.

Стр. 55 — Сиверы — северные ветры.

Стр. 55 — Лють — блестка, искра инея, летающая по воздуху в солнечный мороз.

Стр. 56 — Пролой — проливной дождь.

Стр. 57 — Зыбаю — колыхаю, качаю. Зыбка — люлька, колыбель, голубень. Народная колыбельная песня.

Стр. 62 — Сорочинское поле — не то поле, около которого происходила гоголевская Сорочинская ярмарка, а то поле посторонь Ерусалима, на которое выпадала из тучи «Голубиная книга».

Стр. 63 — Судицы — урженицы, наречницы, судницы, норны, мойры, рожаницы — девы судьбы. Они дают (нарекают) человеку долю, часть, участь в жизни, отмеривают талан. См. Акад. А. Н. Веселовский, Разыскания в области русского духовного стиха, XI—XVII. Вып. 5, СПб. 1889 г.

Стр. 63 — Говорь — помолвка, произношение.

Стр. 63 — Гора-гор — человек страстный, ухарь.

Стр. 63 — Задачлив — успешный, счастливый, удачный.

Стр. 63 — Разгоразд — искусный, ломкий, мастер.

Стр. 63 — Базыковат — своеволен.
Стр. 63 — В горячей воде купан — вспыльчив.
Стр. 64 — Бузину едят — от бесплодия.
Стр. 64 — Иуда-Юда — древне-славянское название для водного божества, сохранившееся в Чуде-Юде русской сказки.
Стр. 64 — Стратим птица — птицам мать. («Голубиная книга»). См. В. Варенцов, Сборник русских духовных стихов. СПб. 1860 г.
Стр. 65 — Поливянская земля — земля великих грешников, покаранная за грех; упоминается в русских духовных стихах.
Стр. 67 — Я тут. Ты слышишь? — Нет. — А ты? — при произношении этой фразы следует смягчать: *ъ* в *ь*, *ы* в *и*.
Стр. 69 — Безгодье — безвременье, бедствие.
Стр. 69 — Решетом солнце ловить — мечтать.
Стр. 70 — Кажется, по-русски я тебе сказал — русским языком я тебе говорю — отрезать по-русски, напрямки, на чистоту. См. С. Максимов, Крылатые слова, СПб. 1890 г.
Стр. 70 — Лутошко — липка, с которой снята кора, содрано лыко.
Стр. 77 — Чвакнуть — хватить.
Стр. 78 — Чомы да ломы — спесь.
Стр. 79 — Показать Москву в решето — обмануть.
Стр. 80 — Писклячья душа — хилый.
Стр. 80 — Одубеешь — окоченеешь.
Стр. 81 — Надают хомяков — подшлепников, колотушек.
Стр. 81 — Оладушки — лепешки.
Стр. 81 — Лягушачья мля — слизь, от которой у детей на руках бородавки бывают.
Стр. 81 — Боляба — размазня, вечно хворый.
Стр. 85 — Непорядную — расстроенную, разладную. См. Е. В. Барсов, Причитанья северного края. Ч. I. М., 1872 г.
Стр. 86 — Дубочек — гробик.
Стр. 91 — Не оклюю — не ужалю, не испорчу, не сглажу.

ИУДА ПРЕДАТЕЛЬ

«У Христа Иуда — он первый был
Си верующий — —»

1.

О горе горькое дерзнувшим...
поднявшим руку
в недвижности послушной,
разбившим сердце
о камни граней,
и плод отведавшим запретный,
и павшим замертво
к подножью тайны.

О горе горькое...
Пусть лучше б матери остались без зачатья!

Не стать на страже
думы своевольной,
молчаньем разъярить грозу,
улыбкою ответить на обиду,
стереть закон порывом,
убит всей жизни домоганье,
оклеветать виденье ясное,
предать, любя...

Непопранной проходит только косность, —
хотящим
воздух препоны ставит.
Ступай на осмеянье!
Ступайте на позор!
Отточится душа белей кинжала,
пронзит веков твердыню
и вдаль безвестности уйдет
властительно-чужой, великой,
и там займется пожаром молний,
повиснет в туче туманно-тяжкой
стоячего дыханья клевет-наветов,

О горе, горе!
Вечность казни.
Костры позоров.
Людская слава.

2.

Паутинно-пурпурное небо небесных вечерен
теплую тишь овевало
звездами —
цветами.
По камушкам бисерно-розовым дороги-полночной
над морем луна выплывала
покорная —
марная.
Тени деревьев в шумах заснувших,
чернясь, насыщались, как траур нарядный
душу одинокой.

В тринадцати один,
всех ближе к Первому,
для Первого толпой затертый,
понуро-сгорбленный,
таясь, как самый верный,
Иуда скованно снует свою тоску.
Тех голоса, как ржавые веревки,
назойливо свистят, скрипя
о клокотящееся сердце
наполненной груди, — там отзвуки
выбрасывают желанья
растерянно,
запуганно,
ревниво...

И иже аще мене ради
погубит свою душу,
обрящет ю.

Обезображенная голова Пророка,
живая, привидением вставала.

Потупленные тьмою очи
струила тяжкую кровавую мольбу.

Крик проклятых свиней из Геркесина
звенел чугунным звоном
по упоенью — вздохам
нив ленящихся,
на торжищах гнусливых
и в пенье Плена.

Морские волны пенились,
рвались за ночь, за небо
пучинные,
безвзорные...
И белая стопа легка,
как пожелания,
ступала по груди клокочущей,
и след,
рябясь,
сиял...

Навзрыд рыдали
в смятенье стены Иаира,
и тление ползло, как ураган...
Но мертвый
только спал.

3.

Грядет! Грядет!
Благословен Грядущий!
Осанна в вышних!

Как пыль, метется
тупая чернь,
бичами хлещет
сиянье тайны.
Бессмысленных голов киванье
и рук простертых приветанье —
маяк на море,
верста в дороге,

крест перекрестный.
Как царь ступает,
ногами топчет
кричащий камень.

Оно совершится:
предстанут сонмы
разяще-красных
мечей порфирных,
на горизонте синем
отверзутся ступени
пожаром страшным,
прорежут землю
набатом темным.
Оно свершится:
настанет царство
над царством золотое
неизреченной силы,
неслыханных желаний.

Грядет! Грядет!
Осанна в вышних!
Темь буден засыпает
по стоптанным дорогам.
Иисус в одежде смертных
бледнеющих предчувствий
бросает город.

Над городом мерцанье
скользящей молви,
и шепот страшный
людского гнева,
и рокотанье
грядущей смерти...

В лобзаньях тлена,
закушенный червями,
с очами ада,

сегодня Лазарь
в веселье жизни.

Стук Рима громче, —
глуше гнеты порабощенья.
Бурлящей смуты глас
и глас пророков.
Безлунных сумерок
безгрезная печаль.

4.

Ночь напролет,
глаз не смыкая,
искал Иуда
над морем вещим
дум кипящих.
Весь содрогался
в огне мечтаний
и разрушался
под гнетом пенным
зловещаний.

— осудят на смерть —
— в Иерусалиме
— осудят Бога, —
— как Адама —
Но голос где-то,
как взрыд прощальный,
судьбой рыдает;

Е д и н, е д и н о т в а с,

Поутру, возвращаясь в город,
взалкал Христос.
Смоковница пустая
не приютила.

Тогда от слова
зелень листьев,

шурша,
свернулась.
И чернота проклятья
изъела семя.

А ще в е р у и м а т е
и н е у с о м н и т е с ь
н е т о к м о с м о к о в н и ч н о е с о т в о р и т е.

Продажным строясь,
как предатель,
замкнуто-тупо,
лукавства полный,
и озираясь,
и выглядая,
весь в ликованье,
клубящемся под броней,
и в бронной вере,
нежданным другом
Искариот вступает
в жилище вражье.
И там, торгуясь,
в шпионской маске
Неоцененного ценою мерит...

5.

О, Господи,
я предавал Тебя...
Пытал терпенье
в исканьях тщетных.
Хотел стать на судьбу пятою,
расшатать,
поправить что-то...
И столько раз,
любя и веря,
тяжелым словом
оскорбленье бросал за оскорбленьем
и наносил любви желанной
за раной рану.

И вдруг очнувшись,
топтал поруганное сердце.
О Господи,
Я предавал Тебя...

6.

Тринадцать тайно
в дом человека
сошлись на праздник
и возлежали.
И вечер вещий
веял вестью
грядущей муки.
И омовением Христос готовил
к раскрытью тайны.

Аминь, аминь, глаголю вам,
един от вас
предаст меня.

Иоанн, прижавшийся
к груди Христовой,
— Кто есть, о Господи? — глагола.
И, обмокнув кусок,
Христос Иуде подал...

Еже твориши,
скоро сотвори.

И вышел вон
тогда Иуда
в смущенье странном
перед всезнаньем
и восхищенный
пред избраньем.

Ночь туманом зимним
черной каплей —
слезой холодной
дробила нежность аромата
цветов поблеклых.

Предпраздничная тишь
и выжиданье
стояли, затаив дыханье,
на стороже
часов бегущих.

Отче пришел час,
прославь сына Твоего,
да и Сын Твой
прославит Тебя...

Оружием, толпа, бряцая,
залитая ворчливым светом
светильников дымящих.
ворами крадется
за стынущий Кедрон
к аллеям никлым,
впивающим страданье
неотвратимой Чаши...
С горящим взором ожиданья,
как к сыну мать.
алканье к звону,
к Христу подходит
Иуда верный.
И, припадая к устам любимым,
любви устами
путь открывает
к победе горней...

«Равви! Равви!»

Покорным зверем
и кровожадным
толпа свой круг
непроходимый кружит...
Поет бряцанье,
чад чернится,
тела смыкая,
следы ровняя
шагов спешащих.

Петух трикраты возвестил
зарю ненастья.
Раздумные пробрались облака
по сети серой
на трон разрушенный восхода.
И белый свет мелькнул
и стал рассеваться
по небу.
по земле,
все тайные углы светя
и раздирая слипшиеся рты
сонливой совести.
Огни костров, старея, меркнут,
и Петр ушел от Каиафы,
в тенях презренья,
униженно-согбенный,
цепляющим раскаяньем
надрываясь.
Послушная толпа
избитого Христа
к Пилату повела.

«Равви! Равви!»

Один Иуда...
С тоскою страшной,
страшнее пытки.
Белый свет
точит,
точит
душу.
Рассвет не посулит,
рассвет лишь распахнет Ничто
на, месте Рая.
О, этот свет точащий!

Иуда проглядел глаза
искал узреть сиянье,
ночь рассвечал
и в тишине дрожащей,

впивая Песней Песнь,
внимал своей мечте.
Распято время.
Распластаны его движенья...
«Бегите! бегите мгновенья!
Завесу распахните
— хоть на каплю, —
— хоть на песчинку —
Зажгите солнце новое!»

Мозг свинцовым плавом
повис и давит череп.
Змеиными клубками
душат думы сердце,
Одни...

— Распни! Распни!

Иуда задохнулся.
Под верным лезвием
гремящей правды...
«— умрет —
— сгниет —
— Иуде равен —
в нем человек посеян.
И человека предал человек».

— Распни! Распни!

«Дай ответ мне, Иегова!
Ты подымал меня
на облака Синая,
и Новую скрижаль
из молний высекал
и путь громами устилал
сквозь ады мук...
вел — —»

Иуда, как дитя больное.
Беспомощно заныли руки:
обмана просят.

Унизаны воспоминаньем,
гирляндами любви повиты,
любви низвергнутой,
ревнивой о любви...
«Я именем Твоим изгнал бесов,
— умрет —
— сгниет —»

Тяжелыми комками
распалось сердце.
Непоправимое вползло,
загрызло...
Понурилась душа.
Безумье тихое
неслышно пригвоздило
к кресту позора.

Ползком прополз
к старейшинам Иуда.
И полумертвыми словами
в тоске кромешной
перед презренными презренный
раскаялся:
«Согрешил я,
предав кровь Невинного»...

И, бросив сребреники в храме,
бездомный,
разрушенный дотла,
в последнее убежище он постучался
к Тебе, о матерь покинутых.
Смерть.

Я слышу рыданье
поруганной веры.
Внимаю лобзанью
из верных верного
Иуды.

1903 г.

ДЕЙСТВО О ГЕОРГИИ ХРАБРОМ

В трех действиях с прологом и апофеозом

Действующие лица

Б а б е о н — глас старцев.
М е с и й
М а р г о н и й
К у м е н и й
А ф р о н и й
С а н д р и й
А с и н а х
(Месий, Маргоний, Кумений, Афроний, Сандрий, Асинах — старцы вавилонские.)
Г р а д.
Ф а р н о с и й — комедийный старец из народа.
Г л а ш а т а й.
Е п а р х.
Ц а р ь Д а д и а н — безбожный идоложрец.
Ц а р е в н а.
Ц а р е в и ч Г е о р г и й, пленный из русской земли.
В о л х в.
Ч е т ы р е к а р а у л ь н ы х о т в е т ч и к а у башенных окон.
З м е й в о д н ы й.
Д е м о н С а м а и л.
П а л а ч.
М а с т е р.
П л е н н ы е ц а р и.
В о и н ы.
В е с т н и к.
Л и к п р а в е д н ы х м у ж е й.
Л и к п р а в е д н ы х ж е н.
К а н о н а р х.
Ю н о ш и и д е в ы в а в и л о н с к и е.

М е с т о д е й с т в и я — неверная земля город Вавилон.
В р е м я д е й с т в и я — в восьмом году девятой тысячи.

ПРОЛОГ

Канонарх, Лик праведных мужей,
Лик праведных жен.

Канонарх. Приидите, послушайте про чудное чудо, — сказует про Георгия храброго! Не три года, тридцать лет подымался царь Дадиан, копил свою черную силу, накопил ее множество и пошел на Русь. Шел он через быстрые реки, через грязи смоленские, через леса брынские. Рыкучим волком лютый, гневный, ярый насквозь прошел большую землю — Русь. Летели стрелы, как часты дожди, исщербились острые сабли, свернулись копья. Божьи церкви он под дым спустил, святые иконы он копьем сколол, золото-серебро телегами повыкатил. Распустошил, все развеял-разметал в по́ло-на-по́ло. Города развоеваны, русская сила повыбита: «Добром дашь, так добром возьму, добром не дашь, лихом возьму!» «Секите со старого до малого, не оставляйте на семена!» Пересек, перерубил всю породу, не оставил на плод людей. Вырублена, выжжена, развоевана, как пустынь пуста, стоит святая Русь, — один звонит плакун-колокол. Ведет царь в Вавилон царевича Георгия. Царевич не послушает вавилонского царя, царевич не поклонится вавилонскому идолу. Предаст его царь лютой казни: будет мучить огнем, воздушною мукою, водой и землей. Всю муку вытерпит храбрый царевич, все страсти вынесет Георгий непобедимой.

Лик праведных мужей. Восстаните, братие, чудо увидите Георгия храброго, — чудо его чудно.

Лик праведных жен. Восстаните, братие, муки увидите Георгия храброго, — муки его люты.

Канонарх. Зарытый в землю, из земли восстанет Георгий на заре солнца, выйдет на землю, победит Змея, избавит царевну от Змея, победит искусителя духа Самаила, насадит крещеную веру в неверном Вавилоне и пойдет в свою землю — на святую Русь. Там, на святой Руси, погибают в вавилонском плене его братья и сестры. Родимая земля-мать, пока свет стоит светом и солнце светит, держи честно и грозно имя победоносца Георгия!

Лик праведных мужей. Он спасет тебя от твоих врагов, Христов-угодник непобедимый Георгий!

Лик праведных жен. Он возвеличит тебя на страх врагам, Христов угодник непобедимый Георгий!

Канонарх. Аминь.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Сцена I

Лик праведных мужей, Лик праведных жен, Старцы, Град, Фарносий.

Лик праведных мужей. Вот неверный град Вавилон. Велик град, и все люди веруют в идолов.

Лик праведных жен. Тут не требуют ни середы, ни пятницы, ни Светло-Христова воскресения.

Лик праведных мужей. Трубит золотая труба, собираются вавилонские старцы.

Лик праведных жен. Заря занялась. Уж вышел град и ждет старцев.

Лик праведных мужей. Вот жертвенник их грозного идола, вот капище. Завтра их праздник идольский, бога неверного воскресение.

Старцы сошлись к жертвеннику.

Бабеон. Грядущая ночь откроет праздник во славу нашего бога. Он — наш бог великий и всемогущий, он разжигает горы и долы, землю и воды, кости и жилы. Сотворим молитву и принесем ему жертву.

Сандрий. Не забыли бы люди сделать нужные приготовления к празднику?

Афроний. Я оповещу град.

Град. Ждем ваших приказаний, старцы.

Бабеон. Месий, нынешняя Весна — твой черед, скажи им.

Месий. Завтра великий весенний праздник Самаила, — приход весны, первый выгон скота с зимовища в поле. Ягненку

вымажи губы медом, зажги на рогах свечу и гони скот священною вербой. Свари овсяный кисель и яичницу, да испеки каравай-моленник для пастуха. Пастуха окатить не забудь: не будет пастух дремать лето. Сей яровое и росаду, да закопай в поле яйцо и под порогом топор. Завтра, как ярые гоголи, выплывут в море корабли.

Град. Пала бы кораблям поветрь удобная!

Месий. Полетят корабли, что соколы, выйдут в море. Птицы на заре, как заиграет солнце, запоют первые песни. Чтобы уберечь скотину от медведя, ступай ночью на паству и кричи во всю глотку, а от волка — заклясть надо волка глухого, слепого и хромого. Подрежь у годовалых жеребят хвост да гриву и пусти на волю до свету. Коня надо гладить по хребту от головы до хвоста яйцом гладким и круглым, чтобы был конь круглый и гладкий, как яйцо. Хорошо собирать росу: роса помогает от сглаза и недуга.

Град. Дал бы Бог тихую да смирную росу!

Месий. Ночью не пей из колодца — земля выпускает яд. Не скачи на досках, — припадут колосья к земле. Ребятишкам хорошо в лужах купаться и кататься по лугу.

Бабеон. По росе... По лугу — после покоса.

Фарносий. И по росе и по лугу круглый год катаюсь, — очень помогает.

Месий. Ночью ведьмы свободны. Чтобы не обобрали они молоко, терном посыпь двор. В полночь добудь косточку зеленой лягушки, — приворожит, кого хочешь. Не забудь поставить ельник перед воротами. А как заря с зарею сойдется и запоют соловьи, зажигай костер и води хороводы! С полдня можно качаться на качелях и купаться.

Фарносий. И другу и недругу закажу купаться, живо в лапы к Змею попадешь.

Град. Змей того и гляди заложит источники и колодцы, не будет, где и схорониться. Многих не досчитываемся, жрет проклятый!

Б а б е о н. Где его видели?

Г р а д. У Медвежьего камня.

Б а б е о н. Его никто не видел, его только слышали.

Ф а р н о с и й. Видом его не видали, слыхом слышали!

Г р а д. Жрет, проклятый! Не оставьте нашей нужды, постойте за нас!

Б а б е о н. Не бойся, все пройдет! Как заря с зарею сойдется и запоют соловьи, зажигай костер и води хороводы. Подите по своим домам и приготовьтесь к празднику: ночь надо встретить веселым пиром.

Сцена II

С т а р ц ы, Ц а р е в н а и Ф а р н о с и й.

Ц а р е в н а. Здравствуйте, старцы!

С т а р ц ы. Здравствуй, царевна!

Ц а р е в н а. Что в городе у нас, все ли по старому, по прежнему? Все ли готово к празднику?

Б а б е о н. Все готово, царевна.

С а н д р и й. Все будут довольны, царевна.

М е с и й. Еще с вчерашнего вечера, будто дятлы в дерево постукивали, строили балаганы. Открылся торговый ряд, ларечники несут запасы.

А ф р о н и й. Уж так будут довольны и веселы.

Ц а р е в н а. Как давно не всходило над городом солнце!

Б а б е о н. Купавая наша царевна!

Ц а р е в н а. Высоко солнце взошло, обогрело и осветило. Завтра первый весенний праздник. Слетятся птицы, сбегутся звери.

А ф р о н и й. Белая, беляная, нет тебя ни лучше, ни краше на всей земле.

Царевна. Подымется темная темь, наплывет грозная туча. Месяц заблекнет, призатухнет солнце.

Сандрий. Ветры не вихнут на тебя, солнце не печет лица.

Царевна (*смеется*). Я не боюсь грозы.

Маргоний. Лучше тебя нет в Вавилоне.

Царевна. Сердце у меня неспокойно, ровно беда крылом намахнула.

Бабеон. Успокойся, царевна.

Царевна. Сон мне нынче приснился. И так мне чего-то страшно, стало мне больно.

Бабеон. Не всякую ночь пророческий сон: иную ночь исполнительный, а иную пустой.

Асинах. Всякий сон исполнится, хоть бы и три года пришлось ждать исполнения сна.

Царевна. Стало мне больно. Слышу невзгоду над Вавилоном.

Бабеон. Успокойся, царевна, твой отец-царь вернется.

Маргоний. Протрубит золотая труба: счастье твое на двор к тебе придет.

Царевна. Где же царь?

Бабеон. Ушел царь воевать большую русскую землю белого царя. А лежит большая земля через семь рек. Там пламя, великая тьма, дикие звери, там змеи живут — на головах у змей самоцветные камни.

Фарносий. Много туда ездило, никто назад не приезжал!

Царевна. Царь привезет мне самоцветных камней, — змеи дадут ему! Пояс себе сделаю из змеиных камней... Куда это идут веселые люди?

Бабеон. К нам, царевна.

Маргоний. Завтра играть будут скоморохи.

Ф а р н о с и й. Царя Собаку, сына его Перегуда, дочь его Пересвету.

Ц а р е в н а. Люблю веселых людей. А у белого царя есть сын-царевич?

Б а б е о н. Непобедимый царевич Георгий.

Ц а р е в н а. Непобедимый царевич!

Б а б е о н. Никто его одолеть не мог. Наш царь справится. Что ты так запечалилась?

Ц а р е в н а. Хотела бы я быть белой царевной... А что на море? Отчего на море Змей появился?

Б а б е о н. Кто его знает, откуда напасть... Такая прекрасная ты, купавая...

А ф р о н и й. Белая, беляная, нет тебя ни лучше, ни краше на всей земле.

М а р г о н и й. Лучше тебя нет в Вавилоне.

Ц а р е в н а. Змей поел много народа?

Б а б е о н. Змей никого не тронет.

Ц а р е в н а. Есть у меня золото и серебро, раздайте народу. А я пойду, меня ждут подруги. Я сложу новую песню-веснянку.

Б а б е о н. Ты за нас и за народ — наша заступница.

Ц а р е в н а. Спасибо, старцы. Бог даст вам помощи, Бог нынче милостив.

Сцена III

С т а р ц ы.

А с и н а х. Не добро, что царя нет.

С а н д р и й. Без царя пир не пойдет, без царя праздник не в праздник. Кому первому яйцо катать? Кто откроет шествие на пастбище?

Б а б е о н. Епарх.

Сандрий. Молод он умом.

Афроний. Силою он не силен, только напуском смел.

Сандрий. С Змеем надо управиться. Без царя кто его осилит?

Кумений. Не стало в городе управителя, все в раздор пошли. Поскорее бы вернулся царь: с царем думу думать и мысли мыслить.

Месий. А что если на пир встанет Змей?

Афроний. Незваный Змей.

Маргоний. Кто еще знает, что может сделать этот Змей!

Асинах. Змей подымется, град потрясется.

Сандрий. Змей съел апостратига.

Афроний. Змей съел Эпимаха.

Бабеон. Сам виноват, сам в пасть полез. Змей отдыхал, положа голову на берег, подошел Эпимах и копьем пощекотал ему в носу, Змей и съел его. Я так слышал.

Афроний. И вовсе не так. Эпимах задумал купаться, пошел к морю. Первая волна заманчивая, — заманила его от берега, вторая волна относливая, — заносила по морю над волнами. Поднялась волна, валом захватывает. Тут-то и завидел его Змей, налетел, забрал в хоботы, и попал несчастный в самую середку, сжало его и одна пена осталась.

Сандрий. Какая пена! Он просто сидел на берегу, как пень край дороги. Вышел Змей и готово.

Месий. Как пень край дороги! Да он еще шевелем шевелится. Это неправда.

Асинах. Змей подымется, град потрясется.

Сцена IV

Старцы, Епарх и Фарносий.

Епарх. Что случилось? О чем спорите?

Б а б е о н. Все идет не по доброму, не по хорошему. В городе несчастье есть. Народ жалуется.

Е п а р х. Народ всегда жалуется.

Б а б е о н. Появился пронырливый Змей.

Е п а р х. Кто его видел?

Б а б е о н. Есть на море пучина бесконечная, там сидит Змей. Из ноздрей его дым идет, в пасти шибает огонь. Дрожат берега, со дна камни поворачивает. Велик, страшен, губителен.

Ф а р н о с и й. Нет там пешему проходу, конному проезду, ворону пропарху, соколу пролету, волку прорыску, зайцу пропуску.

Е п а р х. Не беда, гибнет простой народ, его и так много. Стены города крепки, колодцы глубоки. Если выбрасывать в день по мужику, Змей будет доволен и можно быть покойным.

Б а б е о н. Апостратига Эпимаха съел Змей.

Е п а р х. Апостратига Эпимаха съел Змей?

Б а б е о н. Задумал апостратиг купаться, пошел к морю...

Е п а р х. Пустая молва! Эпимах от дряхлости едва ноги волочит.

Б а б е о н. Это не тот Эпимах, это другой.

М е с и й. Не Эпимах, а Эпизодик.

Е п а р х. А, Эпизодик! Ходит слух, задумал он наложить на себя руки. Мы народ успокоим.

Б а б е о н. Змей ухватчив.

М е с и й. Кто к морю выйдет, живу не быть, прочь не уйти. Завтра праздник, соберется много народа, наступает на нас беда.

Б а б е о н. Когда царь вернется?

Е п а р х. О победах царя пошли вести по всем странам. Вон караульные ответчики у башенных окон: они смотрят кругом на четыре стороны.

Б а б е о н. И звать его не дозваться, и ждать не дождаться.

Сцена V

Старцы, Глашатай и Фарносий.

Глашатай. Царь вавилонский Дадиан возвращается в свой город Вавилон и с ним все его персидское войско. Царь ведет в плен трижды и три царя и с ними пленного царевича Георгия.

Старцы. Непобедимый царевич на покорность идет!

Глашатай. Тьма силы с царем. Золото катят телегами. С большой радостью возвращается царь.

Бабеон. Славен Вавилон непобедимый, белокаменный.

Сандрий. Стоит Вавилон и Змей не подымется.

Афроний. Где уж тут подняться, царь возвращается.

Бабеон. Слава Вавилону, слава царю Дадиану!

Месий. И всему персидскому войску.

Кумений. И всем живущим во граде.

Фарносий. Был я старик да девяноста лет, стал молодец да двадцати годов. Будет нынче пир горой, радуйтесь и веселитесь!

Праведные мужи и праведные жены в сокрушении плачут.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена I

Старцы, Град, Фарносий, Башенные ответчики, Глашатай, Пленные цари, Георгий.

Бабеон. Велик победитель наш царь Дадиан! Через три моря прошел царь: первое море — черное, другое море — песчаное, третье — океан-море. Расступались дубы, преклонялись к земле вершинами. Шел царь через лютые горы, через темные частые леса, свистел соловьем, ревел зверем, рычал туром, шипел змеей.

Град. Всяким языкам спуску нет! Вот какой царь у нас! Да здравствует царь Дадиан!

Кумений. Когда приведут пленных царей?

Сандрий. Солнце высоко, пора.

Бабеон. Узкими переходами зашел царь в отдаленное царство Малобруново. Там леса стоят от земли до неба. А из царства Малобрунова прямой путь в большую русскую землю к белому царю.

Башенные ответчики. Ведут пленных царей.

Глашатай. Трижды и три пленных царя из разных земель и с ними непобедимый Георгий.

Епарх. Ведут пленных царей.

Вводят пленных царей. Останавливаясь перед жертвенником, цари называют имена свои. Старцы повторяют имена их Граду. Град повторяет за старцами.

Пленные цари. — Я царь Абатуй Полунощный из земли Златыгорской.
— Я царь Торокан Молокита из земли Копейщатой.
— Я царь Салтан Леденецкий из Глухоморья.
— Я царь Гремит Горылович из Лямской земли.
— Я царь Лазур Черногрудный из Мурменской земли.
— Я царь Скурла Скурлатович из Пещерной земли.
— Я царь Фурлат Котобрульевич из Ножовской земли.
— Я царица Оруда Бородуковна, мать от Моря Холодного.

Приводят Георгия.

Град. Царевич Георгий! — Храбрый Георгий! — Непобедимый Георгий из большой русской земли! — Русский царевич! — Как светится его лицо, как блестят его волосы!

Епарх. Ты царевич Георгий?

Старцы. Говорить не хочет.

Епарх. Надо переломить упорство.

Фарносий. На поганом болоте развяжут язык, заговорит!

Епарх. Вас безоружных и слабых привел царь Дадиан в свой славный город Вавилон. Крепок, как синий камень в Синем море, как черный камень в Черном море, как арап-камень в Арапском море, как алатырь камень в Океан-море, крепок Вавилон город.

Старцы. Красен Вавилон город!

Епарх. Красен, крепок Вавилон город со стеною белокаменной из золота, серебра, меди и кристалла, с земляными раскатами, с караульными башнями. Славен и непобедим сильный и могущий царь Дадиан.

Старцы. Царь богу подобен! — Устами его глаголет сам бог! — В нем вселился дух Самаила! — Славен и непобедим сильный и могучий царь Дадиан!

Град. Славен царь Дадиан!

Епарх. Велика сила царя. Не скаркать в ночь этой силы черному ворону, не обрыскать в ночь этой силы серому волку, не объехать в день лихому наезднику. Непокорных он ввергает в огонь, непослушных потопляет в водах. Когда увидите царя, воздайте ему честь. Поклонитесь нашему грозному богу, творцу земли и неба, и земному богу — царю Дадиану.

Старцы. Поверуйте нашему богу, поклонитесь царю. Велик наш бог Самаил, славен царь Дадиан!

Град. Славен царь Дадиан!

Сцена II

Старцы, Град, Фарносий, Пленные цари, Георгий, Царь и Волхв.

Царь. Я вавилонский великий царь, царь царям, царь Дадиан.

Епарх. Цари пали ниц.

Фарносий. Георгий не преклонился.

Старцы. Смирись, пади ниц, безумец.

Царь. Я оставил твоего отца и мать черным воронам на играянье, серым волкам на потерзанье, станешь ли в мою веру веровать, будешь ли моему идолу молиться?

Фарносий. Георгий не преклонился.

Старцы. Не гневи царя, — не тебе чета, и те покорились.

Град. Он в темнях.

Царь. Уймешься, будем хлеба-соли есть да вина с медом пить, не уймешься, мы сами уймем.

Старцы. Послужи царю верою-правдою.

Град. Бог помилует, царь пожалует.

Фарносий. Георгий не преклонился.

Епарх. Волхв идет. Он старец твердой воли и крепкой любви к богу. Пусть рассудит волхв.

Старцы. Вот человек, не чтущий Самаила и не преклонившийся перед царем.

Георгий. Я стоял за веру крещеную, благословенную, я стоял за церкви Божии, я стоял за честные монастыри, я молился Спасу Пречистому, я стерег мою родину — святую Русь. Я из русской большой земли, я от белого царя Геронтия, от царицы Софии Премудрой, я сын ее. Я непобедимый царевич Георгий.

Волхв. Не поклонишься, потеряешь голову.

Георгий. Верую в Господа Распятого, а богу твоему не кланяюсь.

Царь. Что хочу, то сделаю! захочу — огнем сожгу, захочу — потоплю в воде. Не уйти тебе будет ни сухим путем, ни водою.

Волхв. Повинен смерти. Огонь, воздух, вода и земля пусть истребят его.

Царь. Да будет казнь.

Старцы. Смерть ему!

Град. Смерть ему!

Фарносий. Теперь ты у нас в руках, никуда не уйдешь, у нас шутить не любят.

Старцы. Слава Вавилону, слава царю Дадиану!

Град. Праведен царь и велик! — О премудрый и прехрабрый царь! — Тут стоять не за что и спору чинить не о чем! — Он не здравствует царскому чеху! — Не честь, не хвала ему, не выслуга! — Смерть ему! Смерть ему!

Фарносий. Будет нынче пир горой, радуйтесь и веселитесь!

Георгия ведут в темницу.

Сцена III

Георгий, Царевна, Палач, Епарх.

Царевна. Гордый царевич, ты прогневал царя.

Георгий. Прекрасная царевна, как могу я его слушать?

Царевна. Гордый царевич, тебя царь казнит.

Георгий. Приму и тысячу казней за веру Христову.

Царевна. Ты гордый, ты бесстрашный, я таких не видала.

Георгий. Верую в Господа Распятого, в Нем моя сила.

Царевна. Научи, царевич, я спасу тебя.

Георгий. Буду страдать, — мой Бог на кресте страдал.

Царевна. И я хочу пострадать.

Георгий. Веруй в Господа Распятого. (*Молится.*) Безначальне, живоначальне Боже всего мира, почивающий на херувимах, сидящий на вышних и позирающий на всякую тварь, Боже, сотворивый небо и землю и пославый Духа Святаго Своего, в руки Твои предаю дух мой.

Палач. Ну, иди, выходи, что ли! Ишь, какой.

Царевна. Пощади его, палач!

Палач. Дело не наше, царевна. Наше дело подначальное, что нам велят, то и делаем.

Епарх. Нечего с ним разговаривать. Куйте ноги, связывайте руки крепко, ведите скорее.

Сцена IV

Старцы, Палач, Мастер, Фарносий, Град, Царевна.

Старцы. Кто может бороться, кто может тягаться с царем! Ему славу поют.

Град. Не было еще человека, кто бы не преклонился перед царем.

Фарносий. Палач идет и с ним его мастера с подмастерьями, ведут Георгия к смертной казни, к кровавой плахе. Что господа палачи, будет нынче работа?

Палач. Нашли время. Не успеешь и по хозяйству справиться. Тоже не какие-нибудь, все надо честь-честью, такой большой праздник.

Фарносий. Что это у вас за колесо?

Мастер. На колесе вертеть будем.

Фарносий. А это пила, что ли?

Мастер. Тысячезубец.

Фарносий. Да ты мне палец не прищеми.

Мастер. А вы куда суетесь, не трогайте руками.

Мальчик-факельщик, которого Фарносий дернул за ухо, подпалил ему бороду.

Фарносий. Караул! Где моя борода?

Мастер. Не кричите! Голова цела и то слава Богу.

Фарносий. Бездельник, живодер.

Град. Какие тащут страшные пытки, посмотришь, — с места не сойдешь.

Царевна. Не пособите ли моему горю?

Старцы. Что тебе надобно, царевна?

Царевна. Остановите их, спасите его!

Бабеон. Полно тебе, сама потеряешь голову.

Афроний. Идешь или не идешь, поведут.

Сандрий. Тут не выскочишь, тут не выпрянешь.

Царевна. Неужто нельзя спасти?

Бабеон. Силой возьмут, грозой царской заставят.

Царевна. От его лица солнечные лучи. Спасите его!

Сцена V

Волхв, Старцы, Глашатай, Град, Фарносий, Царевна, Башенные ответчики, Лик праведных мужей и Лик праведных жен.

Глашатай. Казнь идет.

Старцы. Волхв берет книгу волховную. Положил в чашу лютого зелья — змеиного сала. По краям у чаши ровно ключ кипит, посередке огонь.

Глашатай. Мука огненная.

Волхв. Камень от огня разгорается, булат от жара растопляется, так и Георгию сгореть в огне.

Ответчик I. Привязывают к дереву. Расклали огня. Жгут его на огне. Еле жив стоит. Бьют молотом по голове. Истерзали все тело, палят до кости.

Лик праведных мужей. Пресвятая Мать Богородица, он стоял за Спаса Вседержителя, за Пресвятую Мать Божью, за честные монастыри, за церкви, за веру православную.

Ответчик I. Мастера ничего не придумают, руки у мастеров опускаются. Поет стихи херувимские. Не берет огонь.

Старцы. Не победит он огня.

Ответчик I. Ведут к раскаленной сковороде. Положили на сковороду, налагают на голову раскаленный обруч. Едва дух в нем полуднует.

Лик праведных жен. Помилуй раба Твоего Георгия, яко благ и человеколюбец!

Ответчик I. Золотой венец сияет на его голове. Жив и невредим. Не берет огонь.

Старцы. Не победит он огня.

Ответчик I. Бросили в кипящий котел, в олово. Варят на огне.

Лик праведных мужей. Господи Боже наш, пославший росу небесную над три отроки и угасивый пламень, заступи и спаси Георгия!

Ответчик I. Кипит олово, гремит, как гром, Георгий поверх плавает, поминает Даниила и трех отроков в пещи вавилонской, поминает Даниила во рву львовом. Не берет огонь.

Фарносий. Сапогом его самое настоящее дело, набрался змеиного духа!

Царевна. Остановите казнь!

Старцы. Волхв берет стрелу.

Глашатай. Мука воздушная.

Волхв. Полети стрела по поднебесью, пади не на воду, не на людей, не рой землю до пояса, а пади в грудь Георгия, разрежь ему сердце.

Старцы. Запела тетива шелковая, зашипела стрела.

Царевна. Зашипела стрела, разлетелась в грудь, расколола мне сердце!

Волхв. Как вольна птица-стрела в воздухе, так неволен он.

Ответчик II. Ведут на каменную гору, привязали к колесу, вертят колесо.

Лик праведных мужей. Не попусти, Пресвятая Богородица, сохрани его, Пречистый Спас!

Ответчик II. Колесо извертелось, в щепы ломается, под колесом зазеленела трава. Цел и невредим.

Старцы. Разобьет он голову.

Ответчик II. Повели на Окат-гору. Схватили за волосы, бросают с крутокатой горы стремглав.

Лик праведных жен. Господь Отец, Сын, Святой Дух, услышьте молитву Георгия, не отдайте его на великое мучение к царю неверному!

Ответчик II. Пробуждается, как от сна, от лютой смерти — силы вдвое прибыло.

Старцы. Разобьет он голову.

Ответчик II. Петлю накинули, вешают.

Царь. Дави его!

Ответчик II. Захлеснулась петля.

Лик праведных мужей. Услышь, Господи Боже, его терпение, сошли с небес ангела, подыми его!

Лик праведных жен. Господи, Господи, помилуй его!

Ответчик II. Вскочил на ноги. Цел и невредим.

Фарносий. Как это можно?

Царевна. Остановите казнь!

Старцы. Волхв сделал из воска подобие Георгия. Капает оловом прямо на сердце, топит в воде.

Глашатай. Мука водная.

Волхв. Как тонет воск в воде, так и Георгий потонет.

Ответчик III. Наставили воронку в рот, воду льют.

Старцы. Захлебнется.

Лик праведных мужей. Господи, помоги ему и исцели его. Царь погубит во всем свете веру Христову!

Ответчик III. Отдышался. Жив. Не берет вода.

Старцы. Захлебнется.

Ответчик III. Льют воду на него по капле.

Лик праведных жен. Спас Вседержитель, Пресвятая Мати Божия, Богородица, Никола Можайский, помилуйте Георгия!

Ответчик III. Не берет вода.

Старцы. Захлебнется.

Ответчик III. Выводят на мост. Кладут в сеть. Подымают огромный камень, кладут к нему в сеть. Топят.

Лик праведных мужей. Ненавидящие веру христианскую, будьте посрамлены от Господа!

Лик праведных жен. Будьте сожжены огнем, как трава.

Ответчик III. Бежит вода, камень поверх воды плавает. Жив, не берет вода.

Град. Как царь разгневался! Что это царь закричал по звериному?

Старцы. Царь склоняет его лаской и обещаниями.

Град. Не послушался царя?

Фарносий. Царь предает его скорой смерти.

Старцы. Волхв ест землю.

Глашатай. Мука землею.

Волхв. Будь земля тверда и крепка, будь ему темною тьмою и последним концом.

Старцы (*крепко сомкнув цепь*). Аминь. (*Вытягивают руки.*)

Ответчик IV. Пилят острыми пилами, разрывают тело его, в куски тело изрезано, подломилась хребетная кость, раздроблены кости. Солью посыпают раны.

Лик праведных мужей. Георгий, Угодник Божий, услышана молитва твоя, не бойся, мы с тобою.

Лик праведных жен. Мы с тобою!

Ответчик IV. Иступилась пила, изнемогли пильщики. Лицо его не помрачилось. От лица лучи идут.

Старцы. Он мучается от своего бессмертия.

Царевна. Остановите казнь!

Старцы. Задавит земля.

Ответчик IV. Вырыли погреб. Сам царь кидает его в погреб.

Старцы. Задавит земля.

Ответчик IV. Покрыли железными досками, прибивают гвоздями, завалили камнем, засыпают песком.

Град. И земля не берет?

Старцы. Задавит земля.

Ответчик IV. Не слышно голосу, исчез с лица земли.

Старцы. Не слышно голосу.

Волхв. Не бывать Георгию на святой земле, не видать Георгию белого света, не слыхать колокольного Божьего гласа.

Старцы. Не бывать ему на белом свете, не видать света белого.

Царевна. Не слышно голоса?

Старцы. Умири сердце.

Царевна. Закрыли его песком, сравняли могилу с землею. Приняла его мать-земля. — Ты какой? Откуда? Чей? Незнамый, неведомый, мой жених, мой названный брат!

Царь. Где же веселые люди, где скоморохи! Заиграй в гудочек, в звончатый переладец! Зовите на пир. Наливайте чашу до пьяна, пейте до суха, чтобы все были сыты — веселы.

Старцы. Славен царь Дадиан!

Царь. Пейте вина, сколько мочь берет. Всех кормить до сыта, поить до пьяна!

Фарносий. Первая чара для здоровья — окатить сердце, вторая чара для веселья — сердце взвеселить, третья — для безумия.

Лик праведных мужей. Ты Боже, Спас Милостивый, к чему рано над нами прогневался?

Царь. Будем гулять по его смерти до раннего утра, до белой зари!

Старцы. Славен царь Дадиан!

Град. Славен царь Дадиан!

Царь. Не бывать тебе в белокаменной Москве, не видать белокаменных церквей, не видать света белого, зари утренней, позднего вечера.

Лик праведных жен. Его страдания так велики: их больше, чем звезд на небе, их больше, чем песку на море.

Занавес.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Сцена I

Воины, Град, Старцы, Башенные ответчики, Фарносий.

Воин I. Задал царь пир на весь мир.

Воин II. Солнце катится к западу, день идет к вечеру, пир на веселье. Пляшут на ногах, пляшут на спине, пляшут на животе и даже на голове.

Воин I. К ночи все влежку полягут. Кому будет праздник встречать?

Воин II. Много я ездил-гулял по чужим странам, а про такое не слыхивал.

Воин I. А страшно было в походе?

Воин II. Привычка. Человек ко всему привыкает. Едем мы раз по полю и подняло поле голову. Думаем себе: «А много, видно, эта голова на своем веку хлеба поела!» А голова вдруг и говорит! «И еще много поем!» Не обратили внимания, а потом, как пересчитались, полку как не бывало.

Воин I. Целый полк!

Воин II. Целый полк схряпала, проклятая! Да то ли еще бывало! — Ишь как кричат!

Воин I. Пьяным пьяно.

Воин II. Что вы за люди и что вам надобно?

Град. Беда, нам надо видеть старцев.

Воин II. Прошу, проходите мимо, здесь священное место.

Град. Позовите старцев. Нам надо говорить со старцами.

Воин II. Дозовешься! Приходите завтра.

Воин I. Да вон они спешат из дворца.

Старцы. Что за шум, что за гам? — О чем ты вопишь и кричишь, Вавилон? О чем деретесь, чего делите?

Град. Научите нас, мы погибаем. Змей заложил все колодцы и источники.

Старцы. Царь собрал войско и послал укротить Змея.

Град. Войско не могло встретить Змея, вода в море возмутилась. — Войско ничего не сделало: одни разбежались по сараям, другие бросились в темные леса. — Погибло много народа и скота и слонов. — Заляжет, заглохнет дорога в Вавилон. — Не будет ухода, не будет ухорона. — Змей не оставит и курицы на улице, убьет с первого до последнего. Постойте за нас, поговорите с царем!

Старцы. Мы поговорим с царем. Идите по своим домам.

Фарносий. Поговоришь! Попробуй, поговори. Радуйтесь и веселитесь!

Ответчик I. Змей поднялся.

Ответчик II. Подходит к граду.

Ответчик III. Змей приближается.

Ответчик IV. Змеиным дыханием отравляет воздух.

Ответчик I. Змей движется с шумом, как буря.

Ответчик II. Из пасти его валит дым.

Ответчик III. Из очей сыплет искры.

Ответчик IV. Змей оглушает своим свистом.

Град. Покажите нам свою силу, избавьте город от злого Змея!

Сцена II

Старцы, Царь, Град, Фарносий, Волхв, Змей, Башенные ответчики, Глашатай, Лик праведных мужей, Лик праведных жен.

Царь. Что это крик стоит? что это стонет стон?

Старцы. Позволь слово сказать! Рассуди нас, разведай! Подумай думу! Дай нам слово!

Царь. Что вам надобно?

Старцы. Царь, ты благ и добр, а мы погибаем. Не оставь нас. Змей поднялся. Змей заложил колодцы и источники. Змей залег воду. Змей приест до единого, никого не оставит. Змей погубит весь народ. Змей изъест нас. Люди не могут больше терпеть от грозы его и от страшной ярости. Люди на побег бегут. Вот отчего среди пира великая скорбь и печаль, и вопль, и плач неутешен, и туга. Прикажи его выслать вон или мы оставим город.

Царь. Я многие земли остраcтил. Я конем истопчу его, срублю ему голову.

Старцы. Уйми Змея или нас удали.

Царь. Я спалю его, я развею пепел по чистому полю.

Старцы. Не выйдет Змей, так мы сами выйдем.

Царь. Кто мою силу пересметит!

Змей. Хощу аз пожрать жертвы!

Крик и смятение.

Волхв. Что случилось? Какое несчастье постигло город? Разбой ли тут или злодеяние?

Старцы. Погибаем от Змея. Скажи нам средство умилостивить разгневанного Змея!

Град. Бог отступил от нас!

Лик праведных мужей. Так наказан был Содом и Гоморра.

Лик праведных жен. Так погибнет Вавилон в своих путях погибельных.

Волхв. Надо кормить Змея зверями и слонами.

Старцы. Он хочет людей.

Царь. Отдать ему всех преступников.

Град. Волхв склонил голову! Волхв заснул.

Старцы. Бог откроет ему волю свою. Он скажет нам. Не погубит от Змея.

Град. Спаси, не погуби от Змея!

Волхв. Киньте жребий. Кому вынется, тому и идти на съедение.

Град. Дадим детей наших, избавь от Змея!

Волхв. Киньте жребий. Кому вынется, тому и идти на съедение.

Царь. Кладу заповедь тяжелую, даю царское слово: я отдам чудовищу единственную дочь мою царевну.

Старцы. Да будет воля твоя. Эти речи нам любы.

Град. Граду угодны слова царя. Да здравствует царь Дадиан.

Волхв. Делайте жеребья: кому идти к Змею. Я кину жребий.

Глашатай. Волхв удалился в капище, там он кинет жребий. Волхв мечет жеребья.

Кумений. Не мне ль идти?

Месий. Выйти к Змею — живу не быть.

Бабеон. А что если самого мудрого и надо Змею?

Асинах. А что если самого древнего и надо Змею?

Амфорний. Не мне ль идти?

Сандрий. И никогда не вернуться.

Маргоний. Не я ли?

Фарносий. Видно, мне идти. Где мои золотые песни, где мои прежние дни?

Лик праведных мужей. Напасть ниспослана за ваши преступления.

Лик праведных жен. По грехам вашим так сделалось.

Змей. Хощу аз пожрать жертвы.

Крик и смятение.

Волхв. Как изреку столь страшную тайну. Наш бог явил мне, что нам на пользу. Я метал три жеребья: первое калиновое, другое малиновое, третье ветляное. Выпал жребий царевне.

Старцы. Благодарение богу нашему, открывшему тебе тайну. (*Граду.*) Жеребий пал на царевну.

Град. Царевне идти на съедение! Царевна пойдет к Змею! Змею надобна царевна!

Фарносий. У кого язык чист, голова того будет цела. Еще поживем на белом свете!

Ответчик I. Змей усмирился.

Ответчик II. Змей отходит от города.

Ответчик III. Змей доволен.

Ответчик IV. Змей кивает на терем царевны.

Град. Как царь запечалился!

Старцы. Подите, известите царевну.

Царь. Казна моя несчетна, возьмите у меня золота и серебра, оставьте мне дочь!

Старцы. Невозможно отступиться от слова.

Фарносий. Ты живешь на подножном корму, тебе это ничего.

Царь. Я многими дарами одарю вас. Я дам вам жемчуг, яхонты, изумруды. Кто пойдет ей защитником!

Старцы. Не честь, не похвала тебе. Ты должен исполнить свое слово ради крепости, ради опоры царской власти. Лучше погибнуть одному человеку. Сдайся, царь, покорись. Божественное установление.

Фарносий. Да идите же, известите царевну.

Царь. Друзья-братья, золотая казна не заперта для вас, берите, что надобно. Есть у меня красное золото, насыплем золота, скатного жемчуга.

Старцы. Мы оберегаем вековые устои. Так отцы наши жили и нам приказали. Стоять Вавилону или не стоять?

Фарносий. Слышишь царь: по Божьему судить — живому быть, по кривде судить — быть убитому.

Царь. Дайте срока до заката солнца.

Ответчики. Солнце опустилось.

Старцы. Солнце опустилось.

Град. Солнце опустилось.

Царь. Пощадите ее!

Старцы. Вели убрать царевну в драгоценный наряд и выдай Змею. Надень на нее смертное платье. Укрась ее как невесту жениху.

Царь. Делайте, что хотите.

Сцена III

Старцы, Царь, Царевна, Град, Фарносий, Глашатай, Вестник.

Глашатай. Вестник объявил царевне.

Вестник. Она поцеловала край печи.

Старцы. Она благодарит печь за то, что кормила ее.

Фарносий. Все умирают, нет никого, кто бы вечно оставался в живых.

Град. Царь смеется от горя.

Фарносий. Куда девался, откуда явился, этого знать нельзя.

Вестник. Она ходит вокруг очага, как небесная звезда.

Фарносий. И никогда не вернется. Уйдет в такое место, откуда нет возврата.

Царевна. О горе, горе мне!

Старцы. Упала силами.

Царевна. Птицы ли вы, звери ли вы, люди ли вы, постойте, поговорите со мной. И ты, мой темный лес — мой верный друг. Поле мое, чистое поле, дашь, не дашь мне ответ... За что погибать буду? Прости вольный, белый свет! О горькое горе — коса моя! А вчера я тебя расчесывала, перевивала золотом, изнасадила жемчугом. Знаю, сама знаю, расплетать тебя будет лютому Змею. Стану я со Змеем делить темную ночь. Птицы ли вы, звери ли вы, люди ли вы, постойте, поговорите со мной.

Старцы. Разум ее твердый, как железо, слова ее мягки, как вода.

Град. Она в слезах не видит пути. — Слезы обжигают лицо ей. Верба — красная ветвь. — Сердце земли.

Фарносий. Ах, смерть, ты смерть, всегда людей разволнуешь.

Царевна. Мать моя, мать, ты останешься. Зачем родила ты меня? Родила бы меня серым камнем, отнесла бы на море:

мелким судам не было бы ходу, разбивались бы большие корабли. Или лучше бы ты родила диких гусей...

Старцы. Удержи свои горести! Укроти свое сердце!

Фарносий. Ничего не поделаешь: судьба.

Царевна. Веселые поля и луга, и вы останетесь. Ты, дорога, по тебе я хаживала, — ты останешься, и вы мои ровестники, мои друзья, мои подруги, с вами я виделась, с вами разговаривала, — и вы останетесь.

Град. Некуда ей деваться.

Царевна. Где потухла нынче заря утренняя, там потухнет вечерняя. Мой брак — смерть, лютый Змей — мой жених.

Царь. Венчаю тебя царским венцом, иди. Тяжко мне будет одному коротать мой век.

Царевна. Так мне Бог судья.

Лик праведных мужей. Надейся на Спаса Вседержителя, на Господа Распятого.

Лик праведных жен. Молись Угоднику Георгию, проси его помощи!

Град. Земля под ней не расступится, а вверх не взлетит.

Царевна. Не всем вам в городе погибнуть, хоть погибну я, да только одна. Всему народу скажите низкий поклон, ниже того — до самой земли. Куйте, кузнецы, на мою шею и руки и ноги железа!

Старцы. Иди, двух смертей не будет, одной не миновать.

Град. Будь покорна, будь пословна.

Праведные мужи и праведные жены. Иди, Господь с тобою.

Фарносий. Как зеницы не упадут со слезами, как сердце не урвется от горести!

Старцы. Кто у нас будет защитником, кто покровителем, кто сохранит нас и наше житье!

Град. Не обидит она ни старого, ни малого, не придаст сердцу раны.

Старцы. Скрылась из глаз, только мы ее и видели.

Царь. Запирайте ворота на крюки, двери накрепко. Теперь я с вами управлюсь, не дам вам пощады, своим судом судить буду. Я бил вас шаровыми палками, буду бить скорпионами. Я повырублю вам головы!

Старцы. В том твоя воля.

Сцена IV

Канонарх, Лик праведных мужей,
Лик праведных жен, Старцы, Град, Царь.

Канонарх. Чудная Царица Богородица —

Лицы праведных. Чудная Царица Богородица.

Канонарх. Услыши молитву род своих —

Лицы праведных. Услыши молитву род своих.

Канонарх. Приими наши слезы горючия —

Лицы праведных. Приими наши слезы горючия.

Канонарх. Не лиши нас царства небеснаго —

Лицы праведных. Не лиши нас царства небеснаго.

Канонарх. Избави нас от муки вечныя —

Лицы праведных. Избави нас от муки вечныя.

Старцы. Опустили долгие лестницы. Заложили ворота. Задвинули засовы. Закинули чугунные запоры. Все люди града сошлись видеть погибель царевны.

Канонарх. Мученик Христов, венценосец Георгий, весь в сиянии предстоящий пред престолом Владыки всех, сохрани твоими молитвами и заступлениями призывающих тебя с горячею верою и любовию.

Лицы праведных. Святый славный великомучениче Георгие, моли Бога о нас!

Канонарх. Твердо и с терпением устремился ты по собственному хотению к подвигам, преблаженный Георгий. Низложив вражеское ополчение мучителей, ты стал молитвенником о всех, притекающих к тебе.

Лицы праведных. Святый славный великомучениче Георгие, моли Бога о нас!

Старцы. Посмурело небо. Всколебалось море. Заходила сильная по́вальня. Змей поднялся.

Град. Змей поднялся.

Старцы. Змей выходит из моря на берег к царевне. Змей прыщет ядом, свистит и рыкает грозно. Змей хочет поглотить царевну.

Град. Змей хочет поглотить царевну.

Старцы. Посыпались берега. Помутилось море. Заметались морские волны.

Град. Какой шип, какой рев!

Старцы. Змей поднял голову, разинул пасть. Змей высунул язык, наполнил ядом, готов прыснуть ядом!

Град. Челюсти, как пропасти, язык, как стрела.

Старцы. Царевна стала на колени. Царевна кличет Георгия.

Град. Непобедимого Георгия.

Канонарх. Ты пришел, Господи, и процвела, как лилия, пустыня — бесплодная церковь язычников. В ней же и утвердилось мое сердце.

Лицы праведных. Святый славный великомучениче Георгие, моли Бога о нас!

Канонарх. Прославленный, сияющий венцом страданий, моли, блаженный, Избавителя и Бога избавить от всякой нужды благочестно призывающих тебя.

Лицы праведных. Святый славный великомучениче Георгие, моли Бога о нас!

Старцы. Сильный ветер подул. Ветра полоса перепа́хнула. Рассыпались пески. Гвозди вынимаются. Доски раскатываются. Мечет ветер, разрывает, разбрасывает. Откатились камни, отомкнулись замки, отпираются двери. Царевич Георгий идет на выручку!

Град. Непобедимый царевич, спаси царевну!

Старцы. Царевич Георгий выходит из темного погреба. Царевич на белом коне. Взлетает на воздух, устремляется прямо на Змея.

Град. Непобедимый царевич, спаси царевну!

Старцы. Змей в ярости сыплет искрами, Змей пышет огнем.

Лик праведных мужей. О Боже, дай заборону от вышняго неба, смилуйся, смилусердуйся, покажи милость Твою, дай ему силы на помощь.

Лик праведных жен. Положивый времена и лета, покажи на нас твои милости!

Старцы. Змей в страхе отступает. Георгий поражает Змея. Змей нагорбился, свился, упал перед царевичем, лижет ноги ему. Царевич победил Змея!

Град. Непобедимый царевич Георгий победил Змея!

Лик праведных мужей. Кто слышал от века, кто видел такие чудеса? Истинный Бог хочет показать знамение через мученика своего Георгия.

Лик праведных жен. Так Бог прославляет преславными чудесами.

Град. Что с нашей царевной? — Жива ли царевна?

Старцы. Георгий избавил царевну от смерти. Царевна развязывает свой шелковый пояс. Царевна вяжет Змея за шею. Царевна ведет Змея в город.

Град. Кроткая, слабая царевна ведет на своем поясе страшного Змея.

Старцы. Бегите, бегите! Георгий отмстит нам. Он пустит Змея на город. Он идет сюда. Он разрушит жертвенник. Бегите, бегите!

Царь. Берите железные рогатины, колите его! (*И в безумии закалывает себя, а на царском месте подымается демон Самаил.*)

Все с испуга попадали.

Сцена V

Георгий, Демон Самаил, Старцы, Град, Лик праведных мужей, Лик праведных жен.

Самаил. Стой!

Лик праведных мужей. Мать Пресвятая Богородица, услыши молитвы!

Лик праведных жен. Не выдавай его, Господи, на поругание!

Георгий. Во имя Иисуса Христа, скажи, кто ты?

Самаил. Нас много, но среди нас есть один — он имеет величайшую силу. Он владычествует над всем сонмом демонов надземных и подземных. Лучше человеку не видеть его.

Георгий. Что ты от меня хочешь?

Самаил. Я был там, когда Он творил небо и отделял землю и утверждал столп земли. Я был там, когда Он запечатывал бездну. Я взял страшные громы и молнии, все грозное от всех стихий. И огонь, воздух, вода и земля покорились мне. Ты победил их, и я вышел для тебя.

Георгий. Пустым хвастаешь. Ты был свергнут с неба, чтобы скитаться под землею. Тебя попирает земля, топчут тебя человеческие ноги.

Самаил. Я буду служить тебе.

Георгий. Ты соблазнил Адама и Еву, ты научил Каина убить Авеля, ты довел род человеческий до потопа, ты научил

строить столп до небес. Ты соблазнял человека и Бог истреблял его, пока не пришел Сын Божий — Солнце праведное.

Самаил. Ты победил огонь, воздух, воду и землю. Что тебе Праведное Солнце? Иди за мной и станешь сам Праведным Солнцем, больше Солнца, ты покоришь всю вселенную — надземный мир и подземный. Я буду служить тебе.

Георгий. Запрещаю тебе именем Господа Бога Нашего Иисуса Христа, ступай прочь на дно преисподнее. Сиди там и мучься в огне. И проклят всякий, кто последует за тобой! (*Ударяет копьем в жертвенник, Самаил исчезает, а из рассеченного камня бьет источник.*)

Лик праведных мужей. Живоносный источник.

Лик праведных жен. Бог сердцеведый явил славная и изрядная знамения своя.

Георгий. Станьте, не бойтесь. Прошла ночь, Бог день дает. Солнце пронзает лучами землю. Если веруете во Христа в Него же аз верую, покажу вам иное чудо и знамение и силу Господа Бога моего.

Старцы. Рады мы с тобою и за тебя. Разрушим капище суетного идола. Отныне веруем в Отца и Сына и Святого Духа.

Георгий. Господи Боже мой, они увидят силу и славу Твою и прославят Тебя и будут иметь веру все, яко Ты еси един Бог и разве Тебе иного не вем.

Град. Веруем в Отца и Сына и Святого Духа.

Старцы. Светлое облако осеняет город. Облако остановилось над городом. Он крестит росою небесной.

Град. Веруем в Отца и Сына и Святого Духа.

Входит Царевна со Змеем.

Георгий (*Царевне*). Венчаю тебя на царство.

(*Граду*)

Даю вам мой щит.

В воздухе над городом появляется щит.

Лица праведных. Велика наша вера крещеная, Мать Божья Богородица, Троица нераздельная. Ей великую славу до века поют.

Занавес.

АПОФЕОЗ

На жертвеннике водружен столп. У столпа Царевна с крестом. Вокруг жертвенника идут хороводом юноши и девы вавилонские.

Голоса из хоровода. — Полною мерою пролилась радость в свет!

— Миновалось горе.

— Мягкий ветер повеял, расточает веселье.

— Сходятся звери, склоняют головы.

— С неба пала роса, льет сладость на весь мир.

— Все деревья оделись листьями.

— Звенит берег, шумят луга, зеленеет трава по дороге, расцветает поляна.

— Зеленый в зеленом венке!

— Ключи в твоих руках, ты отмыкаешь небо и выпускаешь росу!

— Ты прочищаешь источники.

— Змеиный пастырь!

— Солнцевластный:

— Всеоживляющий свет!

— Колебатель оков!

— Непобедимый и храбрый Георгий!

Юноши и девы вавилонские поют стих о Георгии храбром.

Приезжал Георгий к первой заставе.
Первая застава — высокая гора.
Говорит Георгий высокой горе:
— Разойдись гора, гора высокая,
— По всей земле, по всей Руси

— Ты на маленькие на горушки.
Разошлась гора на маленькие,
На маленькие горушки.
Приезжал Георгий ко второй заставе.
Вторая застава — огненная река.
Говорит Георгий огненной реке:
— Разойдись река по всей Руси
— Да на маленькие на ручейки,
— Да на маленькие на озерушки.
Разошлась река на маленькие,
На маленькие озерушки.
Приезжал Георгий к третьей заставе.
Третья застава — змей лютый.
Говорил Георгий лютому змею:
— Ты стань, змея, тиха, кротка,
— Тиха, кротка, что скотинушка,
— Пропусти меня к татарину,
— Пропусти меня к поганому,
— Отлить мне надо кровь родительскую,
— Отрезать голову поганому.
Стала змея тиха, кротка,
Пропустила Георгия к татарину.
И отрезал Георгий голову
У поганого у татарина.

1910 г.

Примечания

Действо о Георгии Храбром — Для сочинения действа пользовался сочинениями: *А. Кирпичников*, Св. Георгий и Егорий Храбрый, Спб. 1879 г. *Акад. А. Н. Веселовский*, Разыскания в области русских духовных стихов, Записки Имп. Акад. Наук XXXVII т. *А. В. Рыстенко*, Легенда о св. Георгии и Драконе, Одесса, 1909 г.

Стих о Георгии — обработка народного стиха.

На слова действа написана опера *В. А. Сениловым.*

ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН

Театр АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

По своду В. В. Бакрылова

Действующие лица

Царь Максимилиан.
Адольф, непокорный сын.
Богиня Венера.
Аника-воин.
Исполинский рыцарь.
Марс.
Звезда, брат Венеры.
Змеулан.
Король Мамай.
Племянник короля.
Смерть.
Чертенок.
Скороход.
Магометанский посланник.
Ябедник.
Затюремный сторож.
Кузнец.
Палач Брамбеус.
Портной.
Поп.
Дьякон.
Могильщик.
Старуха.
Главный доктор.

Фельдшер Степка.
Английский доктор.
Лаврен, слуга.
Фельдшер Евтухов.
Казак.
Посол.

Рыцари. Пажи. Стража.
Хор.

1

Театр показывает град Антон, ожидающий царя.
На возвышении трон.

Посол

Здравствуйте, почтеннейшие господа,
вот и я прибыл к вам сюда.
Извините меня в том,
что я нахожусь в платье худом.
Есть у меня парадный мундир —
семьдесят семь дыр,
тридцать две заплатки —
с меня взятки гладки.
Прощайте, господа,
Сейчас явится царь Максимилиан сюда.

Появляется царская стража.

2

Царь Максимилиан
(размахивая мечом)

Взошло, взошло полуденно-красное солнце,
взошло и осияло,
осияло, осверкало и ободняло.
Дождались вы, друзья, белого дня,
узнали ли вы меня?

Хор

Узнали.

Царь Максимилиан

Узнать-то узнали,
да за кого вы меня признали:
за царя русского,
за короля французского,
за короля шведского
или за султана турецкого?

Хор

За царя русского.

Царь Максимилиан

Я не есть царь русский,
не король французский,
не король шведский
и не султан турецкий.
А я есть сам грозный Максимилиан,
царь римский,
наместник египетский и индийский,
владетель персидский.
В пышной столице-матери родился,
на своей супруге, королеве Трояне, женился,
от которой сын Адольф родился.

* * *

Прошел я все южные страны
и покорил пред своею державою
Испанию, Германию, Неметчину, Туретчину —
и все чужестранцы покорны пред моею державою.

* * *

Кто над царями царь,
над рыцарями рыцарь,
над повелителями повелитель,

как не я, грозный царь
Максимилиан?
Стану на камень — камень мнется,
взгляну на воды — воды кипят,
топну об землю — земля потрясется,
от взгляда моего на море корабль всколыбнется.

(Указывая на трон.)

Воззрите на сие предивное сооружение,
воззрите на сие великолепное украшение!
Для кого сия гpановита палата воздвигнута,
и для кого сей царственный трон
на превышнем месте сооружен,
орлами, рыцарями, богатырями окружен,
как не для меня, грозного царя
Максимилиана?
Да не для ли меня, да не для ли меня,
грозного царя Максимилиана?

Хор

Для грозного царя Максимилиана.

Царь Максимилиан

Сяду на трон, воцарюся,
возьму в руки скипетр и державу,
на голову царскую корону
и буду судить по закону —
правых, неправых, виновных, невиновных.
Правых буду на волю выпускать,
виновных буду по тюрьмам сажать.
Буду судить царей, царевичей,
королей, королевичей
и своего непокорного сына Адольфа.

Чертенок
(садится на трон)

Вчера в лесу дрова рубил, а сегодня царем стал!

Царь Максимилиан сгоняет с трона чертенка и сам садится.

Чертенок

У! Какой страшный!

Царь Максимилиан

Дети, сколько в году дней?

Хор

Три шестьдесят пять дней.

Царь Максимилиан

В моей золотой порфире
триста шестьдесят пять орлов,
и все они золотые.
Если в который день
я неправильно рассужу,
то занеси меня тот орле
за темные леса,
за мериканские острова,
за синее море
и брось мой труп в морскую пучину.
Там мне будет горе, горе и кручина.

Хор

Торжествует вся наша держава —
Максимилиана трон блестит.
    То-то люли, браво да люли,
    Максимилиана трон блестит.
То-то люли, браво да люли,
Максимилиана трон блестит.

3

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне двух верных пажей.

Скороход

Пойду и приведу двух верных пажей.

Пажи

О, великий повелитель,
лице-грозный царь Максимилиан,
на что верных пажей призываете
или что делать повелеваете?

Царь Максимилиан

Пажи вы мои, пажи верные,
пойдите на край синего моря,
в белокаменные чертоги,
принесите мне скипетр, державу,
наплеча порфиру,
на голову золотую корону.

Пажи

Пойдем на край синего моря
в белокаменные чертоги,
принесем скипетр, державу,
наплеча порфиру,
на голову золотую корону.

4

Процессия.

Хор

Мы к царю идем,
злат венец несем.
На главу его наденем,
на высокий трон взведем.

Пажи

Прими, всемилостивейший монарх,
из наших недостойных рук
ваши царские принадлежности.

Царь Максимилиан

Други мои, други,
верные мои слуги,

снимите с меня мои недостойности,
наденьте на меня
все мои принадлежности.

Хор

Злату корону надевали
мы на царя своего.
Всё зашумело, всё загремело —
пули, как пчелы, роем летят —
сабли стучат, сабли звенят.

Царь Максимилиан

Первый мой паж,
становитесь по правую руку!
Второй мой паж,
становитесь по левую руку!
Аника-воин, иди
и всем объяви,
что воцарился царь
Максимилиан.

Аника-воин

Видите ли грозного царя
Максимилиана:
на голове корона,
на плечах порфира,
в руках скипетр и держава —
да будет ему честь и слава!

Хор

Слава, слава, слава!
царю Максимилиану слава,
честь и хвала!

5

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне магометанского посланника!

Скороход

Пойду и приведу магометанского посланника.

Магометанский посланник

Почто магометанского посланника призываете
или какое дело повелеваете?

Царь Максимилиан

Поди, сходи в дерзкое царство
к дерзкой богине,
снеси ей от меня перстень и пакет
и спроси у нее ответ:
желает она замуж
или нет?

Венера

А вот и я, дерзкая
кумирицкая богиня,
странствую по чистому полю,
по широкому раздолью,
ищу встречного и поперечного,
с кем бы я могла побиться-порубиться.
О, если б я царя Максимилиана увидала,
я бы его сбила, срубила
и труп его в огне спалила.

Магометанский посланник

Прими, прими, дерзкая богиня,
от царя Максимилиана
перстень и пакет
и дай ему ответ:
желаешь за него замуж
или нет?

Венера

Я желать желаю,
только повергаю
его дерзким кумирическим богам
и золотым статуям.

Царь Максимилиан
(соскакивает с трона)

Что я вижу?
Что я слышу?
Какая-то девчонка в моем царстве гуляет
и меня, царя Максимилиана, в плен взять обещает!

Заносит над головой Венеры меч.

Венера
(падает на колени)

Я сама, млада, не думала,
Чужого разуму послушала.

Царь Максимилиан

А ты бы чужого уму-разуму не слушала!

Венера

Чем мне тебя разутешить?

Царь Максимилиан

Ничем ты меня не разутешишь,
только тем ты меня разутешишь,
как встанешь на свои резвые ноги,
войдешь в мои белокаменные чертоги,
сядешь на трон золотой
рядом со мной.

Венера

Соглашаться соглашаюсь,
только повергаю
тебя дерзким кумирическим богам
и золотым статуям.

Подает царю Максимилиану руку.
Царь Максимилиан ведет ее на трон.

Хор

Поп давно нас в церкви ждет
с дьяконом, с дьячками.

Хором певчая поет,
храм горит огнями.

6

Царь Максимилиан

Дети, вы знаете, я овдовел
а вы у меня осиротели.
Хочу жениться на дерзкой богине:
она желать желает,
только повергает
нас дерзким кумирическим богам
и золотым статуям.
Поверуйте!

Рыцари

Веруем.

Царь Максимилиан

Божитесь.

Рыцари

Божимся.

Адольф
(из круга рыцарей выступая к трону)

Не божусь я, не клянусь я
отцовским дерзким кумирическим богам
и золотым статуям.

Царь Максимилиан

Любезный Адольф, сын мой,
страшись моего родительского гнева,
поверуй и поклонись
нашим кумирическим богам.

Адольф

Я ваши кумирические боги
повергаю себе под ноги,

в грязь топчу, веровать не хочу.
Верую в Господа-Нашего-Исуса-Христа
и целую Его в уста.
И содержу Его святой закон.

Царь Максимилиан
(встает и, протягивая вперед руку со скипетром)

Прочь, дерзкий,
прочь, непокорный!

Адольф медленно отходит.

Хор

Я в пустыню удаляюсь
от прекрасных здешних мест,
сколько горести смертельной
я в разлуке должен снесть.
Оставляю град любезный
и тебя, родитель мой.
Знать, судьба моя такая,
что в разлуке жить с тобой.

Адольф оборачивается и, жалобно смотря на царя Максимилиана, кланяется.

7

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне преосвященного владыку, чтобы обвенчал нас с богиней.

Скороход

Пойду и приведу преосвященного владыку.

Царь Максимилиан

Да смотри же, скорей веди!

Чертенок
(вынырнув)

Не терпится!

Скороход

(*возвращаясь*)

Хорошие-то попы все за обедни ушли, остались одни пропитошки.

Царь Максимилиан

Ну, так приведи каких-нибудь запьянцовских, только поскорей.

Скороход

Сейчас приведу.

Поп

(В рогожке вместо ризы, в руках лапоть
на веревке вместо кадила.
Дьякон в белом балахоне.
Разговор на церковный лад.)

Дьякон — дьякон!

Дьякон

Что, батюшка?

Поп

Поди и принеси мне венчальную книгу.

Дьякон

А где она, батюшка?

Поп

В старом алтаре на полке,
за тупиконом в опорке.

Дьякон

А помнишь ли, — в кабаке-то пропили!

Поп

Так принеси хоть заупокойную.

Дьякон

А на заупокойную-то опохмелялись!

П о п

Ну, молчи, отваляем и так, —
читай акафист.

Д ь я к о н

Во время оно,
когда не было ни земли, ни неба,
шел я городом Москвою.
Увидал я храмину большую,
и сидяша в ней мужи верные,
держаша чары вина мерные —
кто за пять, кто за десять,
а я, грешный, выпил за дванадесять
и пьян напился,
и на бок свалился.
Слава тебе, пиву бешеному,
слава тебе, меду сыченому,
слава тебе, горелка страдательная!
Пострадала еси от гонителя-мучителя винокура,
прошла еси огни и воды
и наскрось все медные трубы,
и вышла, аки риза, чистая,
бисером изукрашенная,
каменьями драгоценными,
жемчугами бесценными.
И мы к тебе ныне с веселием прибегаем,
славословим, глаголем, пророчим,
все о горелке хлопочем.

П о п

Теперь валяй «Прикинул»!

Д ь я к о н

О-о-о-проки-и-и-нул!

П о п

Что ты, дурья голова, пой «Положил еси»!

Д ь я к о н

Положил еси на стойку пятак
от чистого сердца,

живота просиша у тебя
и дал еси мне полуштоф.

Поп
(берет за руку царя Максимилиана *и* Венеру
и начинает водить круг пня)

Венчаются кулики,
яко масляники!

Дьякон

Как у Троицы было у Сергия,
у отца было у игумена,
у игумена было у строителя,
своего монастыря не рачителя,
всея братии разгонителя —
соберемся мы все, братия,
пойдем мы вон из монастыря:
пусть наш батюшка догадается,
своим пеньем и ученьем сам занимается;
пусть он ставит нам чаны дубовые,
зеленым вином наполненные,
и отпустит бокалы медные,
бокалы медные, ковши железные,
и пуще прежнего сам попьет,
а потом и нам поднесет.
Как не у обедни было, не у заутрени,
не в большой-то колокол зазвонили,
на правом крылосе запели:
«С похмелья-то голова болит»!
А на левом-то подхватили:
«Зажигайте свечи,
полезай на печи,
с печи на палати,
ноги загибати...»
Тьфу ты! Не то совсем!

Хор
(подхватывает лихо)

Солнце на закате,
время на утрате.

Сели девки на лужок,
где муравка и цветок.

8

Ябедник

Ваше императорское величество,
я слышал, будто бы ваш сын
  за морями,
  за долами
выстроил себе белокаменные палаты
и не хочет веровать в наши боги:
говорит, что ваши боги
  терзаю под ноги,
  как хочу,
  так топчу.

Царь Максимилиан

Правда ли? Говори, да не ври, а не то — страшись моего смертельного оружия!

Ябедник

Правда.

9

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне магометанского посланника.

Скороход

Пойду и приведу магометанского посланника.

Магометанский посланник

Почто магометанского посланника призываете или какое дело повелеваете?

Царь Максимилиан

Поди и разыщи мне непокорного сына Адольфа.

Магометанский посланник

Был в Париже и много поближе,
был в Италии и много далее,
был в Адесте и верст за двести,
был в Крыму — был и в аду,
и то не мог его найти.

Царь Максимилиан

Ищи, ищи хорошенько!

Магометанский посланник

Был я в городе Клину,
оделил всех баб по блину,
а красных девушек по толстой лепешке,
и то не мог его найти.

Царь Максимилиан

Ищи, ищи хорошеньше!
А то дам пятьдесят, мало — сто,
пропадет твоя магометанская служба ни за что.

Магометанский посланник

Был я в городе Костроме,
оделил всех баб по сарафану,
а красных девушек по платью:
они и могли его найти,
только нельзя его взять.

Царь Максимилиан

Как так нельзя взять?

Магометанский посланник

Да очень велика шайка разбойников.

Царь Максимилиан

Да разве у меня войска мало?
Возьми полк, мало — два, мало — три,
только сына приведи.

Магометанский посланник
(хору)

Адольфа здесь?

Хор

Здесь.

Магометанский посланник

А можно взять?

Хор

Нельзя.

Магометанский посланник

Кровь прольем,
а Адольфу возьмем!

Берет Адольфа и ведет к царю.

10

Царь Максимилиан

Сын, где ты по сие время шатался?

Адольф

На матушке на Волге катался
да с разбойниками знался.

Царь Максимилиан

Да разве дозволяется царскому сыну
по матушке по Волге кататься
да с разбойниками знаться?
А велика ли была ваша шайка?

Адольф

Триста шестьдесят пять человек.

Царь Максимилиан

А велика ль ваша лодка?

Адольф

Нос в Костроме,
Корма в Астрахани.

Царь Максимилиан

Послушай, сын мой Адольф,
наслышался я, будто бы ты
на Море-Океане, на острове Буяне,
построил себе каменный дворец
с хрустальной башней
и притом же огненный корабль
с обыкновенными орудиями
и хотел идти войною на меня.

Адольф

Прости, прости за все вины, папаша.

Царь Максимилиан

За все вины прощаю,
за правую руку поднимаю —
за младые лета,
за ласковое слово.
Но вновь начинаю:
сын мой любезный,
была у тебя мать — мериканская богиня
и умерла,
я овдовел, а ты осиротел;
теперь я женился на другой —
на дерзкой богине,
только повергает она нас
дерзким кумирическим богам
и золотым статуям.
Поверуй, сын мой любезный,
нашим кумирическим богам!
Вот тебе сей честный трон
и золотая корона.

Адольф

На твою трону
посадить тетку Матрену,

а твою корону
надеть на рыжую корову,
а твою красавицу богиню
посадить на сивую кобылу
да заставить ребятишек
каменьями пробрать,
чтобы она христианскую веру не нарушала,
отца с сыном не разлучала.

Царь Максимилиан

О, сын дерзкий, Адольф мерзкий,
посажу я тебя в темную темницу,
где сидели князья да бояре за измен Москвы, —
которые продали Москву
за три бочки песку.
Дам тебе фунт хлеба
да стакан воды.

В хоре волнение и жалоба.

11

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне затюремного сторожа.

Скороход

Пойду и приведу затюремного сторожа.

Затюремный сторож

О, великий повелитель,
грозный царь Максимилиан,
власть имеете — повелеваете,
или на что затюремного сторожа призываете?

Царь Максимилиан

Послушай, затюремный сторож,
поди и отведи моего сына Адольфа в темницу
и мори его голодной смертью.
Дай ему фунт хлеба и стакан воды.

Затюремный сторож

Пойду и отведу.

(Уводя Адольфа.)

Пуд хлеба, пуд воды —
Пуд хлеба, пуд воды —

12

Исполинский рыцарь
(в черном)

Здравствуй, царь Максимилиан,
покоритель всех стран,
прошел я иноземные царства
и все римские государства.
Все говорят, несправедлив твой суд.
Ты должен себя оправдать!
Дозволь мне, исполинскому рыцарю,
пред тобой речь держать.

Царь Максимилиан

Говори, дерзкий рыцарь.

Исполинский рыцарь

Знай же, варвар и душегубец,
что невинную душу губишь!
Посмотри, как все Адольфа жалеют,
все по нем слезы проливают,
и истинным героем почитают.
Одумайся, пока есть время.

Царь Максимилиан

Прочь с глаз моих, дерзкий рыцарь!

Исполинский рыцарь

Прощай пока, варвар и душегубец,
но я вскоре вернусь
отмстить за неповинную кровь.

13

Царь Максимилиан

Верные мои пажи,
подите в мою прежнюю столицу,
в темную заключенную темницу
и приведите ко мне непокорного моего
сына Адольфа.

Пажи

Идем и приведем твоего непокорного сына
Адольфа.

Адольф

О, дрожайший родитель,
всему миру покоритель,
почто непокорного сына призываешь
или что делать повелеваешь?

Царь Максимилиан

Сын, хорошо ли было тебе в темной темнице?

Адольф

Хорошо.

Царь Максимилиан

Сын, каков будет ныне твой ответ,
одумался или нет:
будешь ли веровать нашим богам,
будешь ли повергать их своим ногам?

Адольф

Я не верю вашим богам —
и ваши боги терзаю под ноги,
в грязь топчу, в огонь мечу,
а веровать не хочу.

Царь Максимилиан

Ты видишь на голове моей корону.
на груди моей кресты,
в руках моих скипетр —

Адольф

Да, я вижу на голове твоей ворону,
на груди твоей хвосты,
а в руках твоих костру —

Царь Максимилиан

О, сын дерзкий, Адольф мерзкий,
я думал тебя сделать наследником своего царства,
а ты производишь надо мной коварства.
Предам я тебя иным мукам,
заставлю поклониться нашим богам.

* * *

Пажи мои верные,
снимите с моего гордого и непокорного
сына Адольфа
ордена и ленты
и отберите у него сбрую ратную.

Пажи снимают с Адольфа царские принадлежности.

14

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне самонаилучшего кузнеца.

Скороход

Пойду и приведу самонаилучшего кузнеца.

Кузнец
(с клещами и молотком)

Здорово, батюшка,
зачем меня требуешь?

Царь Максимилиан

Закуй в тяжкие железа сего изверга.

Кузнец

Закуй сего изверга —

Царь Максимилиан

Я тебе русским языком говорю:
закуй сего изверга.

Кузнец

Ну, ин, видно, делать нечего,
примусь, благословясь.

(Адольфу.)

Не повиновался отцу,
так повинуйся Афоньке-кузнецу.

Достает из сумки цепь и заковывает Адольфа по рукам и ногам.

Хор
(сопровождая удары молота)

Стук-стук-стук,
в десять рук
приударим, братцы, вдруг.

Кузнец

Заковал, батюшка, теперь крепко будет.
Прощенья просим.

Адольф

Мать святая, Дева чистая,
что за день такой пришел,
цепи тяжкие наложены —

Хор

Скован, скован я, молодчик,
с головы до самых ног.
С горя ноженьки не ходят,
на свет глаза не глядят.

Царь Максимилиан

Верные мои пажи,
сего дерзкого и непокорного изверга возьмите

и в темную темницу посадите,
морите его голодной смертью,
доколе не одумается и не поверит
нашим кумирическим богам.

Пажи уводят Адольфа.

Хор

В темнице несносной
царевич сидел
и ждал себе смерти
от злых палачей.

Царь Максимилиан

На меня какая-то грусть-тоска напала!

Сидит, задумался.

15

Исполинский рыцарь

Воинским жаром пылаю,
под ваше царство подступаю —
град Антон огнем сожгу,
а тебя самого в полон возьму.
Выставляй против меня супротивника
на мечах булатных тешиться,
на острых копьях сходиться!
Я стою под стенами твоего града,
защищайся, а не то будет тебе смерть —
награда
за твой несправедливый суд.

Царь Максимилиан

Прочь, дерзкий рыцарь,
жди себе супротивника
под стенами моего града Антона.

Исполинский рыцарь

Прощай, варвар и душегубец,
жди себе скорой отместки.

16

Царь Максимилиан

Верные мои пажи,
подите в темную темницу,
оследствуйте моего непокорного сына
Адольфа:
если он жив, ко мне приведите,
если он мертв, там похороните.

Пажи

Идем и всё оследствуем.

Адольф в цепях идет из темницы.

Хор

В темнице несносной
царевич сидел
и ждал себе смерти
от злых палачей.

Царь Максимилиан

Сын, хорошо ли было скованному?

Адольф

Хорошо.

Царь Максимилиан

Сын, насиделся ты в темной темнице,
натерпелся холоду-голоду —
поверуй нашим богам
и вот тебе сей честный трон
и золотая корона.

Адольф

Я тогда поверую,
когда призовешь
скрипку, гитару
и плясунов пару.

17

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи игрунов, плясунов и хор песельников.

Скороход

Пойду и приведу игрунов, плясунов и хор песельников.

Музыка заводит плясовую.
Музыка и пляска.

Хор

Пора молодцу жениться,
пора ехать со двора.
Ай, да люли, ай, да люли,
пора ехать со двора.
Ты, Настасья, ты, Настасья,
отпирай-ка ворота.
Ай, да люли, ай, да люли,
отпирай-ка ворота.

Адольф

Вот так насмеялся!

Царь Максимилиан

Как так насмеялся?

Чертенок

Сделал отцу насмешку,
вытаскал ему всю плешку!

Адольф

Не верю я вашим кумирическим богам
и золотым статуям.

Царь Максимилиан

О, сын дерзкий, Адольф мерзкий,
выведу тебя в чистое поле,

срублю твою буйную голову
с правого плеча на левую сторону.

В хоре волнение и жалоба.

18

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне палача Брамбеуса.

Скороход

Пойду и приведу палача Брамбеуса.

Палач
(в красной рубахе)

Дай Бог тебе, царь Максимилиан,
столько лет здравствовать,
сколько я на свете живу!
Зачем меня, старика палача Брамбеуса,
призываешь
или что делать повелеваешь?

Царь Максимилиан

Выведи моего непокорного сына Адольфа на
лобное место,
сруби ему буйную голову
с правого плеча на леву сторону.

Палач

Тридцать пять лет
глав не рубил,
свой острый меч не тупил.
А теперь придется —
царское слово не изменить! —
любезному другу, а царскому сыну Адольфе,
голову срубить.
О, грозный царь Максимилиан, рука не
поднимается!

Царь Максимилиан

Непокорный старик,
слушай приказания своего монарха!

Палач

Делать нечего, не могу ослушником быть своему монарху.

(Адольфу.)

Папаша приказали вас казнить.

Адольф

О, друг мой Брамбеус,
неужели правая рука твоя поднимется на мою голову?

Палач

Как ты мне был любим,
так и теперь люблю —
Куда ни пойду — всё к тебе зайду,
куда ни поеду — всё к тебе заеду.
Ты знаешь, царское слово не изменяется,
и вина твоя не прощается.

Хор
(палачу)

Поди, попроси у отца прощенья.

Палач
(царю)

Ваш сын просит прощенья.

Царь Максимилиан

Нет, не прощу,
я за дерзость ему отплачу.

Палач
(хору)

Велел казнить.

Адольф

Ох, вы, лесы мои, лесы темные,
ох, вы, звери мои, звери лютые,
прибегите ко мне, погорюйте со мной,
выньте сердце ретивое,
положите на блюдо серебряное,
поднесите отцу:
пусть узнает,
чье сердце на блюде серебряном.

*
* *

Когда я был на воле,
были друзья при мне,
теперь я в неволе,
нет никого при мне.

Царь Максимилиан
(палачу)

Казни, казни, а то сам будешь казнен.

Адольф

Прощай, восток,
    прощай, запад,
    прощай, север,
    прощай, юг.
Прощай, родимая земля,
прощайте, родные поля,
прощайте, солнце и луна,
прощай, весь свет и весь народ,
прощай и ты, отец-губитель —
перед отцом я не корюсь,
навеки с светом расстаюсь.

Пала́ч
(отрубает голову Адольфу)

Как ты мне был любим,
так и теперь люблю —
Кого любил, того убил —
сам себя погубил.

О, нет, не жить мне боле
на этом белом свете.
О, ты, ржавое железо,
пронзи, пронзи ты грудь мою!

(Закалывается.)

Царь Максимилиан

Собаке и собачья смерть.

Хор

Гляжу, под ракитой
лежит наш царевич убитый.
Ах, как жалостно! —
из его белого кафтана
течет благородная кровь его.
Посмотрите, какое правосудие у царя:
единственный был сын
и того с миру сжил.

ИНТЕРМЕДИЯ

I

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне старика-гробокопателя.

Скороход

Пойду и приведу старика-гробокопателя.

* * *

Старик! Дед! Дедко!
Эй, ты, леший-красноплеший,
могильный кавалер!

Могильщик

А — у!

Скороход

Васька-старик, к царю.

Могильщик

К какому косарю?

Скороход

Да не к косарю, а к царю!

Могильщик

Скажи, что дома нету, — сегодня праздник.

Скороход

Василий Иваныч, к царю за наградой!

Могильщик
(опираясь на толстую палку)

Ага-га, как пришла туга,
так и Василий Иваныч!
А за каким виноградом?

Скороход

Да не за виноградом, а за наградой.

Могильщик

Ну, за наградой, так пойдем.

Скороход

Пойдем скорей, царь ждет.

Могильщик

Не велика птица твой царь-то, и подождет.

* * *

Охо-хо-хо-хонюшки!
Соловушки-то не каркают
да и воронушки-то не поют.

Где-то мой сивенький кауренький жеребчик,
уж я б сел на него и поехал —

Выскакивает Ч е р т е н о к, кружась, как конек.

Могильщик

Вот грех-то какой,
видно, хозяина-то и не узнал!
Положим, я тебе сена-то не давал
и овса-то не показывал.

Садится на Ч е р т е н к а.
Ч е р т е н о к его сшибает.

Могильщик
(подымаясь)

Видно, пастухи наплоховали! — погляжу, моя ли мета-то?
Наверно, не с той стороны зашел.

(Садится снова на Ч е р т е н к а *и запевает.)*

«Вниз да по матушке...»

Ч е р т е н о к его опять сшибает.
И прячется.

Могильщик
(подымаясь)

Наверно, это чёрт был!
Делать нечего, придется пешком идти.

(Видит лежащих А д о л ь ф а *и* Б р а м б е у с а.*)*

Вот те и есёна-зелёна,
тетка Матрена!
Царь-то, видно, меня постоять за этих богатырей
звал,
а я-то с Малашкой прокаталажился да и опоздал.

Скороход

Старик, иди же к царю!

Могильщик

А как мне угадать царя?

Скороход

Вон золотая корона на голове.

Могильщик

Какая там корова?
Кой чёрт корову занес: ли там трава, ли что!

Скороход

Иди, иди!

Могильщик

А как же мне его звать?

Скороход

Ваше царское императорство.

Могильщик

Ваше попирательство.

Скороход

Да иди же!

II

Могильщик
(на четвереньках)

Здравствуйте, ваше попирательство
царь Демьян!

Царь Максимилиан

Я не есть царь Демьян,
я есть царь Максимилиан.

Могильщик

Ну, когда царь Максимилиан,
так я шапочку снял,
на колени стал.

На что, батюшка царь,
старика-гробокопателя призываете
или что делать повелеваете?
Неужто и под нашу богатырскую руку
супротивник есть?

Царь Максимилиан

Нет, старичок, нет супротивника на твою руку.
А вот эти тела нужно убрать.

Могильщик

Ободрать —

Царь Максимилиан

Чтобы сверх земли не тлели,
чтоб их собаки не ели,
и птицы не клевали,
чтоб черви не точили,
и черти не утащили.

Могильщик
(идет к трупам)

Чтобы черти их не точили!
А куда же им и деваться-то теперь, как не к чертям?

(Берет то одного, то другого — то за ноги, то за голову. Поднять не может.)

Малашка! А Малашка!

(Без отклику.)

Маланья, иди, дура, скорей сюда,
дело есть!

(И опять ничего.)

Вишь ты, чёртова фигура:
николи не выйдет, пока по-настоящему не взвеличаешь!

* * *

Маланья Роговна, пожалуйте сюда,
до вас дельце есть!

Выходит старушонка с лопатой.

Могильщик

Смотри-ка, что Бог на нашу долю послал!
Выбирай любова,
оставляй худова.
Вытащим да оберем,
а потом уж и уберем.

(Шарит у Адольфа карманы.)

Вот нашел махорки осьмушку
да нюхательного на понюшку.

Казак
(с плеткой)

Старик, тебе велено убирать,
а ты начинаешь обирать.
В землю зарой!

Могильщик

Ладно, ладно, только не сердись, сейчас уберем.

(Подходит к голове, старуха к ногам.)

Еще надо вперед смерять,
велик ли гроб-от делать.

(Меряет палкой.)

Раз, два —
по дрова;
раз, два, три —
нос утри,
три, четыре —
прискочили.

Чертенок
(ввертываясь)

Пять.

Могильщик
(старуху в ухо)

Вот она пять!
Чего ты мешаешь?

Старуха

Что ты, что ты, старичок, сотвори молитву.

Могильщик

Ну, ладно, старуха, прости!
Чёрт наверно тут был.

Старуха

Старик, давай выпрямим ноги.

Могильщик

Давай.

(Берется за ноги.
Мертвец обхватывает шею ему ногой.)

Могильщик
(вырываясь)

Ой, ой —

Мертвец хватает его за бороду и убегает.
Могильщик *с перепугу щелкает другого мертвеца палкой.*
Тот вскакивает, дает оплеуху и тоже убегает.
На место мертвецов ложится Чертенок.
Старуха, *увидя* Чертенка, *убегает.*

Могильщик

Ох, ох — батюшка царь, я захворал.

Царь Максимилиан

Что ж, старик, надо тебя полечить.

Делает знак Скороходу.

Могильщик

Да, не худо бы промочить.

III

Доктор
(в очках, в руках саквояж)

Вот я, доктор-лекарь,
из-под Каменного моста аптекарь.
Я искусно лечу —
из угла в угол мечу.
Ко мне приводят на ногах,
а от меня увозят на дровнях;
ко мне приезжают на дрожках,
а я отправляю в рогожках.
Я зубы дергаю, глаза ковыряю,
на тот свет по записи отправляю, —
с того света похвальный лист получаю.
Хорош доктор?

Хор

Хорош.

Доктор

Степка-фельдшер!

Фельдшер

Ау!

Доктор

Где ты?

Фельдшер

В телячьем хлеву.

Доктор

Что делаешь?

Фельдшер

Курицев дою,
коров на яйца сажаю.

Доктор

Иди сюда.

Фельдшер

Калоши надеваю,
рюмку водки выпиваю
и иду —

(Появляется с огромной бутылкой.)

Дует, дует ветерок —
из трактира в погребок,
и бутылки шевелятся
и стаканы говорят.

Доктор

Степка, ты пьян?

Фельдшер
(раскачиваясь)

Я сроду упрям.

Доктор

Пройди по одной половице.

Фельдшер

Позвольте по всем —

(Падая, разбивает бутылку.)

Доктор

Старик, говори, что болит?

Могильщик

Голова.

Доктор

Болит твоя голова,
обрить ее догола,
череп снять, мозгов убавить,

а туда полуштоф вина поставить.
И заживет твоя голова.

*
* *

Еще что болит?

Могильщик

Не помню.

Доктор

Казак, напомни!

Казак
(с плеткой)

Помни, старик!

Могильщик

Зубы.

Доктор

Нужно обрезать зубы и губы,
телячьи приварить
и заставить говорить.

*
* *

Как ты будешь говорить?

Могильщик

Ме—е.

Доктор

Ме—е!
Еще что болит?

Могильщик

Не помню.

Доктор

Казак, напомни!

Казак
(с плеткой)

Помни, старик!

Могильщик

Еще у меня болит бок — девятый год — и сам не знаю, кото-ро место.

Доктор

Здесь, что ли?

Могильщик

Нет, повыше.

Доктор

Здесь.

Могильщик

Нет, повыше.

Доктор

Так здесь, что ли?

Могильщик

Нет, пониже.

Доктор

Да ты врешь, старый чёрт!

(Замахивается саквояжем.)

Могильщик

Нет, видно, главного доктора не обманешь!

Доктор

А еще что болит?

Могильщик

Ноги.

Доктор

Болят твои ноги,
отрубить их на пороге,
деревяшки приставить
да плясать заставить.

Хор

Ходи изба, ходи печь,
хозяюшке негде лечь.
Ходи пол и потолок,
чёрт коряку приволок.

Пляшет Могильщик, пляшет Доктор, пляшет Фельдшер. Все в обнимку.
Чертенок, лежавший на месте мертвецов, вдруг вскакивая, распугивает пляс.

КОНЕЦ ИНТЕРМЕДИИ

19

Царь Максимилиан
(Венере)

А чего же ты стоишь,
ничего не говоришь?
Пойди-ка, сама собой похвались.

Хор

Я вечор в лужках гуляла,
грусть хотела разогнать
и цветочков там искала,
чтобы милому послать.

Венера

А вот я, дерзкая
кумирицкая богиня,
по чистому полю ходила,
все земли покорила.
Одна земля непокорна — Марсово поле.

*
* *

Взовьюсь, взовьюсь я клубом высоко под небо,
опущусь,опущусь на синее море,
с синего моря — на Марсово поле.
Если же ко мне Марец не явится,
моему колену не уклонится,
селенья, города огнем сожгу,
самого Марса в плен возьму.

Марс

Фу, Боже мой,
что я вижу пред собой?
Видеть не вижу, только женский голос
неприятный слышу.
В незапной стороне молонья сверкает, —
в моих заповедных лугах
какая-то дерзкая богиня гуляет.
Гулять-то она гуляет
да меня, храброго рыцаря, урекает.
Коли я ее найду,
сейчас ей голову снесу!

*
* *

Не ты ли, дерзкая богиня,
в моих заповедных лугах гуляешь,
меня, храброго рыцаря, урекаешь?

Венера становится на колени.
Марс заносит над нею меч.

Венера

Сжалься, храбрый рыцарь!

20

Звезда
(задумавшись)

Слышу — за синими морями, за темными лесами —
Молодецкий свист и девий посвист.

Оседлал я своего ворона коня
и помчался туда. —

(Ударяя себя в грудь.)

Примчался я —
сердце во мне кипит,
кровь моя горит:
сестра моя Венера
на коленях стоит!

* * *

Скажи, скажи, сестра Венера,
перед кем на коленях стоишь?

Венера

Перед Марсом.

Звезда

Встань, встань, моя милая сестрица,
заступлюсь за тебя, защищу —
Марсу голову снесу.

(К Марсу.)

Что ты есть за Марец,
что ты есть за храбрый воин?
Напал в поле на девицу,
как волк на лисицу,
и терзаешь ее, как ястреб птицу!

Марс

А ты что ей — сват или брат
или родственник какой?

Звезда

Я не брат, я не сват
и не родственник какой.
Я хочу с тобой биться-рубиться,
на острые сабли сходиться.

Марс

День и ночь не сплю,
востру шашку точу, —
Звезде нос сворочу.

Звезда
(нападая)

Торк — яма.

Марс

Стой прямо.

Звезда

Видишь яму, не вались.

Марс

Прежде время не хвались.

Звезда

Секись.

Марс

Рубись.

Хор

Не гора с горой сходилася,
Да—э—ой!
Два удалых добра молодца,
Да—э—ой!

Звезда

Встречайся.

Марс

Защищайся.

Звезда упал на колени.

Марс

Смерти или живота?

Звезда

Дай живота, хоть на три часа!

Марс

Встань, труп, из-под моей ноги богатырской!

Звезда убегает.

21

Марс

Вот я, Марец,
вот я, воин храбр и буен.
Прошел я с востока до севера —
и нет мне ни встречника, ни поперечника,
ни здорника, ни поборника.
Только мне встречник и поперечник
один Аника-воин.
Но и тот еще не родился,
а хоть и народился,
да на ноги не становился;
хоть и на ноги становился,
да на коня не садился;
хоть и на коня садился,
да с могучими богатырями не сходился.
Да и так сказать:
сам он не зайдет,
ворон костей не занесет.

Аника-воин

Меня не ворон заносит,
меня добрый конь завозит.
Что же ты Анику похуляешь?
Или ты не знаешь:
как у меня рука тверда,
так у меня меч востра.

Марс

А ты, пострел, зачем поспел,
или злой смерти захотел?

Аника-воин

Что ты есть за Марец,
что есть за храбрый воин, —
по белу свету таскаешься
да мной, Аникой, помыкаешься!
Или хочешь дань платить,
злато-серебро возами возить?

Марс

Я тебе дань не стану платить,
возами злато-серебро не стану возить.
Я хочу биться-рубиться,
на вострый меч сходиться.

Аника-воин

Выходи, молодец, на булатный меч!

Марс
(нападая)

Защищайся!

Аника-воин

Защищайся смелей,
пощады не дам,
злой смерти предам.

Побивает Марса.
Венера всходит на трон.

22

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне старика-гробокопателя.

Скороход

Пойду и приведу старика-гробокопателя.

*
* *

Старый чёрт, где ты?

Могильщик

А — у!

Скороход

Будет тебе со старухой прохлаждаться,
пора на Русь выбираться!
Сам царь зовет.

Могильщик

Погоди маленько, оборы запутались.

Скороход

Врешь, старый хрен,
со старухой прощупались.
Иди скорей.

Могильщик
(опираясь на толстую палку)

Старик везде надобен:
и баню топи,
и бороду дери,
и старуху чеши,
и к царю иди.

Скороход

Да пойдешь ли ты, старый чёрт,
или тащить тебя надо?

Могильщик

Сейчас, сейчас, батюшка, бегом бегу.

(Ковыляет к трону.)

На что, батюшка царь Демьян,
Старика-гробокопателя призываешь
или какие дела-указы повелеваешь?
Или мой меч притупился,
или я в чем перед тобой провинился?

Царь Максимилиан

Старик, у меня есть дело до тебя.

Могильщик

Какое еще дело?

Царь Максимилиан

Лежит тут мертвое тело.
Убери его, чтоб сверх земли не тлело,
чтобы солнцем не палило,
чтобы дождем не мочило,
чтобы черви не точили.

Могильщик

А что ты мне дашь за это?

Царь Максимилиан

Дам тебе монету.

Могильщик

А у меня и кармана-то нету.

Царь Максимилиан

Дома старуха пришьет.
Убирай скорей!
Уберешь скоро, так дам пятак,
а не то пройдет и так.

Могильщик

Пойду и уберу.

(Идет к трупу.)

Еще надо смерять,
велик ли гроб-от делать.

(Меряя, ударяет палкой.)

Раз, два, три —
а ты нос утри;

три, четыре, пять —
пора спать.

Марс вскакивает и убегает.
За ним Могильщик.

Хор

Воскрес! воскрес!

Царь Максимилиан

Где бес? Какой там бес?

Чертенок
(шныряя)

Ау!

Царь Максимилиан
(страже)

Воины мои, воины,
воины вооруженные,
подите и разыщите мне беса.

Стража

Пойдем и разыщем.

Подымается суматоха.
Кто-то визжит. Кого-то тащут.

Стража

О, великий повелитель,
грозный царь Максимилиан,
все потайные места обошли,
нигде чёрта не нашли.

23

Змеулан
(выпыхивая пламя)

На сию площадь вбегаю,
всем я вам объявляю.

Мой острый меч с неба звезды рвет,
моя сильная рука весь белый свет в кулак жмет.
А ты, грозный царь Максимилиан,
всех царей устрашаешь,
богатырей-рыцарей в пепел превращаешь.
Но нет, нет, меня не устрашишь
и в пепел не превратишь.
Я пришел не год годовать
и не пир пировать,
я пришел к вам побиться-порубиться,
на свой острый меч потешиться.

* * *

Иду спешу на град Антон:
я град Антон огнем сожгу
и тебя, царь Максимилиан, в плен возьму,
красавицу богиню с собой увезу.
Сердце во мне кипит,
мой острый меч сражаться велит.

Царь Максимилиан

Что ты, распроклятый Змеулан, хлопочешь
или от меня полцарства хочешь?
Я прикажу тебя привязать к конскому хвосту
и отправить в персидскую страну.
Прочь, распроклятый Змеулан!

Змеулан отходит.

24

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне непобедимого Анику-воина.

Скороход

Пойду и приведу непобедимого Анику-воина.

Аника-воин

О, грозный повелитель,
царь Максимилиан,
на что верного слугу,
Анику-воина, призываете
или что делать повелеваете?
В службе ли в чем провинился
или меч мой булатный иступился?

Царь Максимилиан

Послушай, Аника-воин,
ты предо мной в службе не провинился
и меч твой булатный не иступился.
Подступил под наш град Антон
распроклятый Змеулан,
выхваляется дерзкими словами:
хочет наше царство сжечь
и нас, добрых молодцов, живьем поесть,
красавицу богиню с собой увезть.
Поди, защити град Антон,
покажи силу могучую.

Аника-воин

Пойду, защищу град Антон,
покажу силу могучую.

25

Аника-воин
(стучит копьем)

Что я вижу?
Что я слышу?
Подступил под наш град Антон
распроклятый Змеулан,
выхваляется дерзкими словами:
хочет наше царство сжечь и попленить,
у воинов головы срубить.
Но врет, врет, этому не быть, не бывать!

(Наступая.)

Ты что, распроклятый Змеулан, хлопочешь
или от моей непобедимой руки смерти хочешь?
Ты знаешь, я у вас в Персии бывал,
много вас краснокожих побивал.
А ты где в то время бывал?

Змеулан

Да если бы ты к нам в Персию пришел,
своего бы праху не нашел, —
на меня бы, добра молодца, наткнулся,
моим ногам бы подвернулся.

Аника-воин

О, дерзкий, непокорный,
говори, зачем ты пришел?

Змеулан

Я прислан от короля Мамая
отмстить за неповинного Адольфа.

Аника-воин

Залетела ворона в чужие хоромы
да и крячет.
Сражайся!

Змеулан
(выпыхивая пламя)

Защищайся!

Аника-воин

Ядра.

Змеулан

Каленые стрелы.

Аника-воин

С жизнью прощайся!

Змеулан

Молись Богу, конец тебе приходит!

Аника-воин

Мой булатный меч —
твоя голова с плеч!

Змеулан

Свою береги!

Чертенок, ввертываясь, подставляет ладонь.

Аника-воин
(бросая разбитый меч)

Это ржавое железо
и человеческого мяса не сечет:
у того у храброго рыцаря и капли крови не течет!

(Идет к трону.)

Царь Максимилиан

Как! Ты, дерзкий изменник!
Осмелился бежать?
Я тебя в Сибирь сошлю,
безжалостно расстрелять велю.

Аника-воин

Позволь мне одно слово сказать.

Царь Максимилиан

Говори, да не заговаривайся,
почаще назад оглядывайся.

Аника-воин

Я был не изменник ваш —
мой меч булатный распался в прах.

Царь Максимилиан

Вот тебе новый пистолет —
Твой меч не рубит, не сечет,
а это прямо в сердце.

З м е у л а н

Сходись, злодей, на сбрую ратную,
на копье булатное,
на меч-кладенец!
Мой вострый меч блестит —
вся жизнь твоя в моих руках лежит.

А н и к а - в о и н
(целясь)

Хвастайся, рыцарь, когда в моих руках
мой меч рассыпался в прах.
А теперь у меня — писто-лет — —

(Стреляет.)

З м е у л а н
(падая)

Постой, постой — Булат, товарищ мой —
ты поедешь домой,
скажи маменьке родной,
что я женился на другой:
моя жена угрюма и страшна —
в чистом поле вся цветами убрана.

А н и к а - в о и н

Ты спишь али бредишь?

З м е у л а н склонился.

А н и к а - в о и н

Хвалился, хвалился
да сам и свалился!

Х о р

Спи, спи, герой,
в земле сырой.
Над твоей головой
шумит лес зеленый, густой.
Твой борзый конь
по полю бежит.

Твой крепкий щит
в куски разбит.

Аника-воин

Вот, грозный царь Максимилиан,
труп твоего противника.
Убил, раздробил,
защитил град Антон —
показал силу могучую.

Царь Максимилиан

Воздать хвалу герою!

Хор

Хвала тебе, герой,
град Антон спасен тобой.
Венцы лавровы вьются
над храброй твоей головой.

26

Царь Максимилиан

О, храбрый Аника-воин,
дарю тебе от своего сына меч.

Аника-воин
(гордо и горько)

О, царь, сколько лет я тебе верой и правдой служил,
а ты меня одним сим мечом подарил.
Не хочу я тебе больше служить.
Я своей силой и храбростью
могу против тебя идти:
всех твоих стражей нараз поражу
и тобой, царь, не подорожу.
Возьму скипетр, возьму корону
и свергну тебя с трону.

Царь Максимилиан

Аника! Одумайся.

Аника-воин

Никогда я, царь, не задумывался,
не хочу и одумываться.
У меня одна дума.

Царь Максимилиан

О, храбрый рыцарь,
честью и славой награжу —
у меня казны много множество,
всю казну расточу.

Аника-воин

Я сам себя хочу почтить честью и славой,
сам повелевать твоею державой.
А казна твоя нетрудовая,
прах и слезы,
казна твоя кровавая, —
душе не помога.
Корись, царь, предам смерти.

Царь Максимилиан

О, боги, хотя бы смерть его была моей защитой!

Аника-воин
(в раже)

Вот я, Аника, храбёр и бодёр.
Нет мне ни встречника, ни поперечника,
ни спорника-непокорника.
От духа моего останавливались облака,
текла кровавая река,
цари царства оставляли —
Я и смерти своей не пощажу —
и той голову срублю.

Слышен стук и женский вой.
Всё замолкает.

27

Согнувшись в три погибели, с косой на плечах,
шатаясь, подходит Смерть.

Аника-воин

А ты что за старуха,
мякинное твое брюхо,
из-под винной бочки шлюха?
Что ты за баба,
что за пьяница?

Смерть
(во весь рост)

Я не есть старая старуха,
я не баба пьяница,
а я смерть твоя, красавица.

*
* *

Аника, я к тебе в гости пришла.

Аника-воин

Я и смерти не боюсь!
Как возьму вот свой булатный меч,
покатится твоя голова с плеч.

Смерть

О, храбрый Аника-воин,
ты хотел меня мечом сим поразить,
но у меня есть ножи и пилы,
я подточу твои богатырские жилы,
зарежу — —

(Взмахивает косой.)

Аника-воин

О, мати моя, смерть,
дай мне житья на один год —

Смерть

Не дам и на месяц.

Аника-воин

Дай хоть на неделю —

Смерть

Не дам и на день —

Аника-воин

Дай хоть на час.

Смерть

Не дам и на полчаса.
Вот тебе моя острая коса!

Аника-воин

Прощай, весь народ —
моя смерть у ворот.

* * *

Ох, смерть, моя мать,
дай мне попить, погулять —

Смерть

Пей, гуляй!

(Кружась, как вихрь.)

Я несу, несу косу,
тебе голову снесу.

Аника-воин, приплясывая, падает.

Хор

Померла наша надежда,
с ней скончалася любовь.
Руки к сердцу приложила,
грудь накрыли полотном,
на кладбище приносили —
простонала вся земля.

28

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди и приведи ко мне старика-гробокопателя.

Скороход

Пойду и приведу старика-гробокопателя.

* * *

Старик! Дед! Дедко!

Могильщик

А — у!

Скороход

Иди к царю: экстренно нужен.

Могильщик
(опираясь на толстую палку)

Опять каталажиться придется,
не дадут и со старухой полежать.

(Ковыляет к трону.)

На что, батюшка царь Демьян,
старика-гробокопателя призываешь
или какие дела-указы повелеваешь?
Или мой меч притупился,
или я в чем перед тобой провинился?

Царь Максимилиан

Убери ты эти два тела,
чтобы снизу не тлело,
сверху не коптело,
чтобы галки не закрякали,
наши бабы не заплакали.
Убери, брат, пожалуйста.

Могильщик

Пойду и уберу.

(Оттаскивая тела.)

Хоть бы ты мне, батюшка царь, тулупчик сшил!

Царь Максимилиан

Это можно.

Делает знак Скороходу.

Портной
(с аршином)

Вот я, портной Пепка —

Чертенок

Прямо из трахтили.

Портной

Шью очень крепко,
головой качаю,
все двери примечаю.
День с иглой,
ночь с уздой,
день тачаю,
а ночью лошадей отправляю.
Жили мы в городе Кашире,
всем новые горшки пошили,
а старыми подметки подбивали —
тем и хлеб добывали.

* * *

Старик, а старик, какой тебе тулуп-от шить?

Могильщик

Дубленый, батюшка, дубленый.

Портной

Долбленый? — Пора, давно пора.
А карманы-то какие прикроить?

Могильщик

А чтобы по две корзины хлеба влезало
да четверть водки.

Портной

Хорошо, хорошо — и карманы прикрою.
А воротник-от какой?

Могильщик

Стоячий, батюшка, стоячий!

Портной

Песячий? Ну, ладно, песячий, так песячий. —

Стук в ворота.

Царь Максимилиан

Что за треск? Что за пальба?

В Хоре испуг и ожидание.

Скороход

О, грозный царь Максимилиан,
подступил под наш град Антон
король Мамай.
Выхваляется дерзкими словами:
хочет наше царство сжечь
и нас всех, твоих слуг, истребить
и тебе, царю Максимилиану, голову срубить.

Царь Максимилиан

О, боги, боги, помогите мне немного!
Заприте, заприте градские врата,
не пускайте короля Мамая сюда!

29

Король Мамай и его Племянник.
Два воина несут за ними трон.

Король Мамай

Пробил, пробил градские врата,
подступил под град царства Максимилианова.

Град Антон огнем пожгу,
силу рыцарей в чистом поле положу.

*
* *

Прилетал сизый орел
с шершавой головой,
с черными бровями,
с длинными усами
Бай Мухамет Золотой орды —
и потрясал он всеми небесами.
И в эту ночь-полуночь
одна звезда с неба упала,
весь белый свет осияла,
Померк белый свет.
Кому сию звезду поднимать,
как не мне, королю Мамаю?
Я, король Мамай, друг солнцу,
луне брат, блестящей звезде зять, —
всем царям я царь,
всем королям король.

*
* *

Где ты, мой милый племянник,
где ты, мой верный посланник?

Племянник

Гром гремит, земля трясется,
из-под тучи громовой
я являюсь пред тобой.

Король Мамай

Поди, отнеси царю Максимилиану первый пакет:
зови сына Адольфа на обед.
Докажи гордость и непокорность —
один на один, сто на тьму.

Племянник

Великий грозный царь Максимилиан,
вот вам от короля Мамая первый пакет:
зовет сына Адольфа на обед.

Царь Максимилиан

Скороход-фельдмаршал, поди отнеси ответ:
скажи, что сына Адольфа тридцать три года
в живых нет.

Скороход

Великий грозный король Мамай,
вот вам от царя Максимилиана ответ:
сына Адольфа тридцать три года
в живых нет.

Король Мамай

Любезный племянник,
поди, отнеси царю Максимилиану второй пакет:
проси дани-пошлины
за все годы прошлые.

Племянник

Великий грозный царь Максимилиан,
вот вам от короля Мамая второй пакет:
просит дани-пошлины
за все годы прошлые.

Царь Максимилиан
(бросает пакет)

Скороход-фельдмаршал, поди отнеси ответ:
бомбы, картечи, стрелы калены,
ядра гранены, —
а его басурманская голова
с плеч долой.

Скороход

Великий грозный король Мамай,
вот вам от царя Максимилиана ответ:
бомбы, картечи, стрелы калены,
ядра гранены.

Король Мамай
(вскакивает с трона)

Вострепещись по всей вселенной,
воздух, огонь, вода,

ужаснись ты, царь надменный,
решит тебя судьба.
Я готовлю для тебя меч,
сделаю с тобой кровавый бой,
тогда ты скажешь, что король Мамай
не шутил с тобой.

*
* *

Где мой возлюбленный племянник?

Племянник

Здесь я, здесь, дядюшка.

Король Мамай

Поди, отнеси царю Максимилиану сей третий пакет:
требуй его, злодея, в чистое поле самого.

Племянник

Великий грозный царь Максимилиан,
прими, прими сей третий пакет:
требует тебя король Мамай в чистое поле самого.

Царь Максимилиан

Мой сын казнен,
его не воротить!
Не стало у меня и храброго защитника Антона града
Аники-воина.
Принужден я сам сражаться с королем Мамаем.

(Снимает корону, кладет на трон.)

30

Царь Максимилиан

Ты что за птица?

Король Мамай

А ты что за зверь?

Царь Максимилиан

Я не есть зверь, а я есть
сильный и грозный царь Максимилиан,
покоритель всех восточных и южных стран.

Король Мамай

И я не есть птица, а я есть
сильный и храбрый король Мамай.

Царь Максимилиан

Сражаюсь.

Король Мамай

Защищаюсь.

Сходятся дважды.
Король Мамай одолевает.

Царь Максимилиан

Позволь, позволь,
распроклятый Мамай,
спеть мне песню мою.

Король Мамай

Пой, пой,
чёрт с тобой!

Чертенок
(семеня)

Чёрт с тобой!

Хор

Черный ворон, что ты вьешься,
над моею головой?
Ты добычи не дождешься.
Черный ворон, я не твой.

Король Мамай

Ходи в третий раз,
я тебе срублю голову сейчас.

Сходятся в третий раз.
Царь Максимилиан падает.

Хор

Черный ворон, что летаешь
над моею головой?
Али ты добычу чаешь?
Черный ворон, я не твой.

31

Пажи

Доктор! Доктор!

Доктор
(в одной руке тросточка, в другой пузырек)

Здравствуйте, почтеннейшие господа,
вот и я прибыл из Англии сюда.
Лаврен!

Лаврен

Чего извольте?

Доктор

Подай мой шлем.

Лаврен

Сейчас.

(Подает цилиндр.)

Доктор

А где ваш больной?

Пажи указывают на царя Максимилиана.

Доктор
(выслушав)

Сердце бьется,
нос трясется,
глаза выскочить хотят.

Болезнь неопасная.
Фельдшер Евтухов!

Фельдшер

Я самый.

Доктор

Подай живительных духов!

Фельдшер приносит пульверизатор.

Доктор

Спрысни, брызни,
на мороз поставь,
и будет здрав.

Фельдшер

Один момент:
живо скострячу.

Царь Максимилиан
(оживая)

Ох, как я уснул!

Король Мамай

Атри, а̀три, а̀три, а̀три, —
Алла!

Убегает.
За ним Племянник, за Племянником воины с троном.

Царь Максимилиан

Гордые татары победить царя хотели?
Сколько ни били, ни рубили,
ничего не могли поделать!

Пажи

Ваше царское величество еще дольше спали бы,
если бы не английский доктор.

Царь Максимилиан

Благодарю.

(Идет и садится на трон.)

Я имею власть миловать и казнить.
Заиграйте музыки
на разные языки!

32

Музыка заводит плясовую.
Музыка и пляска.

Хор

Пора молодцу жениться,
пора ехать со двора.
Ай да люли, ай да люли,
пора ехать со двора.
Ты, Настасья, ты, Настасья,
отпирай-ка ворота.
Ай да люли, ай да люли,
отпирай-ка ворота.

Исполинский рыцарь
(появляясь внезапно)

Жаром мести пылаю
за Адольфа, друга своего —

(Идет прямо к трону.)

Царь Максимилиан
(врасплох)

Воины мои, воины,
воины вооруженные,
спасали вы меня,
спасите и теперь. —

Воины обнаженными саблями заграждают дорогу.
Исполинский рыцарь, приближаясь, поднял меч.
Сабли со звоном упали — стража расступилась.

Царь Максимилиан
(вскакивает на трон)

По головам пройду —
поперек перерублю —
расшибу стену —
полечу стрелой. —

Исполинский рыцарь
(взмахивая мечом)

Жаром мести пылаю
за Адольфа, друга своего,
царю Максимилиану голову срубаю.

Царь Максимилиан падает стремглав.

Исполинский рыцарь

Горька гибель твоя.

Могильщик и старуха с лопатой принимаются за свою работу.

Хор

Время льется
так, как речка,
год проходит
так, как час,
человек горит,
как свечка:
ветер дунул —
он погас.

Могильщик со старухой уносят царя Максимилиана.

33

Посол

Вот, почтеннейшая публика,
занавес закрывается,
и представление всё кончается,
а актерам с вас на чай полагается.

ПОРТЯНКА ШЕКСПИРА

Русский народ создал театр — царя Максимилиана.

Откуда пришел Царь Максимилиан, из какого сборника и в какое великое или малое Зерцало вписывала уставная рука московского доброписца, или какие шпильманы — игруны-плясуны-песельники— занесли его на Русь с русалиями, никто ничего не знает.

Одно, конечно, кореня он не русского, и дорога его — путь знакомая со старой земли каменной — с Запада.

И западный латинский, пришлец на Руси, так расходился, так он разыгрался по просторам русским, что стал совсем русским и, как свой, любимый.

Если Сон Богородицы века носила в ладанке с крестом-тельником или хранила этот оберег божественный у божницы в красном углу вся земля русская, Царя Максимилиана играл весь русский народ.

Основа Царя Максимилиана — страсти непокорного царевича, замученного за веру собственным отцом — царем зверолонным и богометным.

Мученичество за веру — страда — страсти, это такое исконное, — свеча, зажженная в сердце русском.

И как Хождение Богородицы по мукам, как Христов крестник — легенды не русские, ставшие русскими, любимыми за мученичество, страду и страсти, так и Царь Максимилиан страстями непокорного сына вошел в русскую душу.

Царь Максимилиан — да ведь это царь Иван и царь Петр.

Непокорный и непослушный Адольф — да ведь это царевич Алексей, весь русский народ.

*

Русский народ создал театр — Царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной.

Театр, как сновидение, вот этой пядью не измеришь и часами не сосчитаешь.

Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул — это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном, — и это будет хор.

Мера места — этот круг.

Круг — вся земля.

Хор — весь народ.

*

Основа Царя Максимилиана — страсти непокорного царевича, любимого народом за страсти — за верную страду, а еще и за разбой, что

«с разбойничками знался».

Разбой — по-русски звучащий раз — бой! — да ведь это такое исконное, и не от старых камней Запада, слышу свист с дикой степи половецкой, от скрытных заволжских лесов — неволи русской и вольницы заволжской.

Дух Разина вскрылился над замученным Адольфом.

Дух вольности и неколебимой веры — вот Адольф.

*

Страсти Адольфа — первое, гибель царя — конец.

Злая смерть Иродова, погубителя младенцев, карала царя за грех отцовский, за змеиноядь, — так было где-нибудь в старинном московском Зерцале великом или малом, теперь Исполинский рыцарь станет на смертное место, придет неминуче, явится внезапно — мститель за своего друга Адольфа, за весь обиженный народ.

*

Между страстями Адольфа и гибелью царя выступают чудилы — мастера смешить; так, чудилами, зовут по-русски комиков, шутов, всех, кто смешит.

С выступлением чудил начинается интермедия.

Но чудилы по складу своему чудно́му всегда неугомонны.

По мере распространения и разыгрывания Царя Максимилиана чудилы пролезают в действие. И как будто рушат строй

пьесы. Но это не так, совсем наоборот: своим разладьем строят новый особенный лад — лад докуки и балагурья.

А кроме того, появление в действии чудил, как повторения, и повторяемость Скорохода ведут свой счет временной, — их выступления и слова, как ход часовых стрелок и бой часов, мера времени.

*

По двум путям шла работа чудил — смешных мастеров: одни чудилы чудили, применяя средства внешние —

«ради серости народа»;

другие же чудили не просто, строя свою игру, смешную по духу, не всегда и не всем доступную, но качества настоящего.

Так вышел старик-могильщик со своей толстой палкой, по-книжному — проложному — гробокопатель, чудила из чудил первый.

*

С чудилами, прущими в действие, прошла сцена Аники со Смертью — древнейшего «Прения Живота со Смертью», переписанная не раз во всякие Зерцала — любимая народная сцена.

Есть высшая власть над всякой властью, есть власть, побеждающая и само непобедимое, и эта властница — Смерть.

Непобедимый гордый Аника, униженный всепобеждающей Смертью — смертный пляс Аники под пляску страшной красавицы Смерти, с вихревой косой, и ладит и глубит Царя Максимилиана.

А звон косы и стук косья, как в бое богатырей мечный стук и звяк, по наглядности слова своего не уступают Кальдероновскому скрещиванию шпаг на поединках.

*

Театр не музей, театр не улица и не комната, театр есть театр.

Пусть будут на сцене пеньковые бороды, дурацкие колпаки, грубо приставленные носы, резкий голос, широкий шаг, самые страшные и самые смешные маски,

пусть будет, чего не бывает, и всё странно, чаро, преувеличено, как во сне —

в сне завороженном.

Сон и театр — близнецы.

Царь Максимилиан — театр.

И играть Царя Максимилиана надо по-театральному.

А где и когда играть — всё равно: на площади, в театрах, в цирке, в зале, в комнате или на кухне — везде; летом играть с венками и березками, зимой в белом городе со снежными истуканами.

*

Говорил костромской царь Максимилиан Сергеев уставщику театра Максимилианова Виноградову:

«По-прежнему играть нельзя. В народе серости боле было, играли кое-как, а теперь всякий понимает, что к чему ведет и к чему принадлежать должно».

Понимает ли всякий, что к чему, не знаю, я знаю одно: по-прежнему играть нельзя.

И когда я взял свод Бакрылова и все девятнадцать вариантов, из которых сложен свод, я повторил еще и еще раз за костромским царем Максимилианом — за Сергеевым, что по-прежнему играть нельзя.

Валить в кучу всё, что попало, только потому, что подписано «народное», мне казалось делом бездельным, а если подносить еще как театр для всенародного исполнения, делом мало бездельным, делом неправильным.

Ходя по своду Бакрылова, летая пчелой по записям — старинной владимирского ткача и именным —

Романова, Васильева, Костина, Каллаша, Мякутина, Травина, Грузинского, Абрамова, Ончукова, Волкова, Гай-Сагайдачной,

и особенно по пяти Виноградовским —

ставил я себе задачу:

выброшу вон казарму и всё, что с ней казарменное: от выправки и козырянья до орденов и тех особых словечек спертых и каких-то гнусных, казарменных, — ни к чему это.

Старик-могильщик спрашивает:

— А как мне угадать царя?

— Вон золотая корона на голове! — отвечает скороход.

Золотая корона! — вот это так, это путь.

Выброшу я казарму, выделю хор — глас и суд народа, а у чудил возьму всё, что вызовет смех, потому что чудно́, а не то, что гоже на дурака и простеца, приглушу «пузырный звук» — стыдно за человека и жалко его нехорошо! — а с «пузырным звуком», рыг, ик, чох, в словах ясно выговорю гугню, заменю затасканное и в замусленное простым, слащавость — есть такой наш грех! — острожу, сокращу повторения — повторение тридцатитрех-словное, и в трех словах останется повторением и меру времени не нарушит, соединю образы мало чем различные — Черного арапа и Змеулана в одного Змеулана, и выпущу гулять по сцене щечавого чертенка: колдуй, черти, чуди!

Верю, русский народ не будет на меня в обиде.

Все слова его — его театр — и всё ему, в его книжную казну на бережение и славу.

*

У русского народа есть слова, как огни купальские и как цветы морозные на холодном стекле в солнечный крещенский мороз;

у русского народа есть горчайшие и нежнейшие причитания и темные и вещие, как темь вещая лесов, заклинания;

у русского народа есть театр — Царь Максимилиан, единственный с рыцарями Кальдерона, с могильщиком Шекспира и хором Фауста.

Русский народ — не Шекспир.

Царь Максимилиан — не Гамлет.

Русский народ — от Шекспира.

Царь Максимилиан — портянка Шекспира.

Петербург
1 X 1919

Примечания

В основу Царя Максимилиана положен свод В. В. БАКРЫЛОВА, сделанный из 19-ти вариантов:

А. А. КОТЛЯРЕВСКИЙ. Для истории народного театра. I. Аника-воин и Смерть. Рус<ский>Арх<ив>. 1864, вып. 10 (2-ое изд. 1866). Старинный список, сделанный фабричным ткачом Владимирской губ. Статья А. А. Котляревского о двух пьесах народного театра: «О кесаре Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе» и «О храбром воине Анике и Смерти».

Н. Н. ВИНОГРАДОВ. Народная драма «Царь Максемьян и непокорный сын его Одольф». Вар. 1-й. Изв<естия> Ак<адемии> Наук, 1905, т. X, кн. 2. Список 1818 г. по определению Виноградова.

Н. Н. ВИНОГРАДОВ. Царь Максимилиан. Вар. 2 (I), 3 (II), 4 (III), 5 (IV). Сборник Отд<еления> рус<ского>яз<ыка> и слов<есности>. Изв<естия>Ак<адемии> Наук, 1914, т. XC, № 7. Предисловие акад. А. И. СОБОЛЕВСКОГО.

Е. Р. РОМАНОВ. Царь Максимилиан, маскарад. Белорусский сборник, 1891, вып. V. Запись 1888 г. (Жур<нал> М<инистерства> Н<ародного>Просв<ещения>. 1888, VII).

М. К. ВАСИЛЬЕВ. К истории народного театра. «Трон». (Вар. 1). Этн<ографическое> Обоз<рение>. 1898, кн. XXXVI, № 1. Запись 1889 г.

В. КОСТИН. К истории народного театра. Царь Максимилиан. Вар. 2 (I). Этн<ографическое> Обоз<рение>. 1898, кн. XXXVII, № 2. Запись 1891 г.

А. Е. ГРУЗИНСКИЙ. К истории народного театра. Царь Максимилиан. Вар. 3 (II). Этн<ографическое> Обоз<рение>. 1898, кн. XXXVIII, № 3. Запись 1896 г.

В. КАЛЛАШ. Материалы для истории народного театра. Царь Максимилиан. Вар. 4 (III), 5 (IV). Этн<ографическое> Обоз<рение>. 1898, кн. XXXIX, № 4. Запись 1891 г. Предисловие об основном сюжете; схема пьесы.

Д. А. ТРАВИН. Текст «комедии о царе Максимилиане». Народный театр. Сборник. Изд. Е. В. Лавровой. М., 1896 г.

А. И. МЯКУТИН. Текст драмы о царе Максимилиане. Песни оренбургских казаков. СПб., 1910, IV. Запись 1903 г.

Ив. АБРАМОВ. ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН, святочная комедия. Изв<естия>отд<еления> рус<ского>яз<ыка> и слов<есности>. 1904, т. X, кн. 3. Запись 1904 г. В предисловии о постановке в местечке Воронеже.

Н. Е. ОНЧУКОВ. Северные народные драмы. Сборник. СПб., 1911. Два варианта. Запись 1905—<190>7 г.

Н. Е. ОНЧУКОВ. Народная драма на севере. Изв<естия> II отд<еления>Ак<адемии> Наук, 1909, кн. 4.

Ек. ГАЙ-САГАЙДАЧНАЯ. О мистериях и крестьянском театре. Театр и Иск<усство>. 1910, № 17. Воспоминание о постановке и умилении слезном зрителей.

Р. ВОЛКОВ. Народная драма Царь Максимилиан и непокорный сын его Адольф, маскарад. Рус<ский> Филолог<ический> Вестн<ик>, 1912, т. LXVII—<LX>VIII, № 1, 2, 3, 4. Запись 1910. Статья: «Опыт разыскания о составе и источниках». Схема пьесы.

П. О. МОРОЗОВ. История рус<ского> театра. СПб., 1889 г. Т. I.

Б. В. ВАРНЕКЕ. История рус<ского> театра. Казань, 1908 (2-ое изд. Одесса, 1913).

Б. В. ВАРНЕКЕ. Из истории рус<ского> народн<ого> театра в начале XVIII в. Изв<естия> Общ<ества> Археолог<ии>, этногр<афии> и истории при Казанском универс<итете>, 1905, т. 21.

А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ. Старинный театр в Европе. Исторические очерки. М., 1870.

Н. Н. ВИНОГРАДОВ. Заметки. Великорусский вертеп. Изв<естия> Отд<еления> рус<ского> яз<ыка> и слов<есности> Ак<адемии> Наук, 1905, кн. 4. Царь Максимилиан в кукольной комедии.

Н. Н. ВИНОГРАДОВ. Белорусский вертеп. Изв<естия> Отд<еления> рус<ского> яз<ыка> и слов<есности> Ак<адемии> Наук, 1908, т. XVIII, кн. 2. Описание кукол — Аника-воин и Смерть.

П. В. КИРЕЕВСКИЙ. Песни. М., 1862. Вып. 4. Дополнительный. Аника-воин.

И. Н. ЖДАНОВ. К литературной ист<ории> рус<ской> былевой поэзии. Киев, 1881 (Собр. соч., т. I).

М. М. КУКЛИН. Школьные типы. Светоч и дневник писателя. 1913, № 5—6. Представление Царя Максимилиана.

Ив. С. АКСАКОВ в его письмах. М., 1892, т. 3, ч. 1. Представление Царя Максимилиана в Бендерах 1855 г.

Прот. СУЛИЦКИЙ. Семинарский театр в старину в Тобольске. Чтен<ия> в Им<ператорском> Общ<естве> Истор<ии> и Древн<остей> Рос<сийских>. 1870, кн. 2, от. V (Преосв<ященный>Филофей — благовест в соборе перед спектаклем).

Искра. 1863, № 6, стр. 82—85. Изложение Царя Максимилиана.

Царь Максимилиан в Ковле. Киев<ская> Стар<ина>, 1887, кн. 2.

Прошлое Переяславской Духов<ной> Академии. Киевск<ая> Стар<ина>. 1889, кн. 2.

ГЕОРГИЙ ГРЕБЕНЩИКОВ. В просторах Сибири. Изд. Т-ва писателей. Пб., 1915, т. II. Царь Максимилиан.

РОВИНСКИЙ. Народ<ные> картин<ы>. № 749, 751. Аника и Смерть.

Песенник. Изд. И. Д. Сытина, 1905.

Н. В. УСПЕНСКИЙ. Свадьба регента. Соч., т. 2. Изд. Д. И. Преснова. М., 1876. Источник сцены попа с дьяконом — венчание Максимилиана с Венерой.

* *
*

Всем, кто заинтересуется Царем Максимилианом, изучения ли ради или просто для познания, советую прежде всего прочитать статью Р. Волкова, Опыт разыскания о составе и источниках. Рус<ский> Филолог<ический>Вестн<ик>, 1912, т. LXVII—<LX>VIII.

Называю пьесу ТЕАТРОМ — «Царь Максимилиан, театр», — этим именем «театр» покроется и комедия (комедь) великорусская, и святочное представление (маскарад) бело-и-малорусское.

Еще скажу: поистине, весь русский народ приложил руку к любимому Царю Максимилиану — от семинариста до раёшника.

И правду сказать:

козу водить,
звезду носить,
Максимилиана представлять.

РУСАЛИЯ

Посвящаю С. П. Ремизовой-Довгелло

РУСАЛИЯ

Русалиями в велесову старь русскую назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посолонным. Эти обряды справлялись народом, ну как позже двунадесятые праздники.

С водворением на Руси христианской веры, когда низвергнутые боги разбрелись кто куда: кто в лес, кто в речку, а кто к ребятишкам игрушкой, — русальный обряд превратился в полу-мирское, в полу-религиозное игрище-гульбище

с пляской — песней — музыкой.

И стала русалия плясовым музыкальным все-действием.

А разыгрывалась русалия веселыми людьми — скоморохами

со всей землей

х о р о в о д н о й.

А потворствовал русалии вдохновитель пляски-песни

Алазион князь бесовский.

Такой толк нашел я в Слове преподобного Нифонта в книге Измарагд, что значит камень-самоцвет.

АЛАЛЕЙ И ЛЕЙЛА

Пролог

1

Судьба — решитель любви и смерти сводит на разречье рек две предназначенных души — двух странников, вышедших на землю в их первый день.

Они не помнят, когда и где встречались, они ничего не знают друг о друге, а как заветно прозвучало:

— Лейла.
— Алалей.

Судьба — решитель любви и смерти решила долю.

— Белая горлица Лейла, будем любить друг друга!
— Я с тобой и везде, Алалей!
И перед ними открылся путь — одна дорога.

2

Наречница нарекает странникам долю.
Доля их — счастье, но путь к счастью — тесен.
— Поведу вас лесами, речками, полем. Поведу в непроходимые земли через огонь и дальше дыбучим болотом — мышиными норами —змеиными тропами к Морю-Океану. Там у Моря-Океана найдете долю, там у Моря-Океана я свяжу вашу нить с нитью счастливой доли, я скую ее с вашей, сварю ее с вашей нераздельно в одной брачной доле навек.

Лейла берет за руку Алалея.

И рука с рукой они идут в трудный свой путь за своей долей к Морю-Океану.

Корочуново царство

1

Заполдень. Зимние сумерки.
В мертвое поле вихрем врывается ветренник.
— Дед Корочун! Дед Корочун обходит дозором свое белое царство!

Буря, вьюга, метель — сестры вихря и семь братьев ветров откликнулись и несутся по мертвому полю.

Дремавшие снежные духи пробуждаются: встают снежницы-поморозницы, морозы трескнуты, ветрянницы, летит жемчужная лють, падает иней.
И завыла вьюга, вьется вихрь, замела метель-поземелица, закуделила.

2

Алалей и Лейла, застигнутые непогодой, заблудились. Под драковитым дубом ищут приют.

А метель идет на них, гонит, разделяет.

Разогнанные, они снова сходятся, жалуясь на свою злую долю.

Но корочунова сила глуха на их жалобы, еще злее бросается — не миновать!

Алалей и Лейла вырываются и бегут на огонек.

Приоткрыта дверь землянки, выглядывает Лесавка-ворогуша. Лесавка скрывает их в землянке.

3

А дед Корочун тут как тут.

Расседает земля от мороза.
Тяжки и плящи морозы.
Царствует дед Корочун.

белые, черные — ночью,
будем петь и летать, не замолкнем;
серебром затканы одежды,
горят самоцветы.
вольные, чистые, цепкие,
нагоним, мы хлещем и бьем,
а встретим — берегись!
Срока нам нет,
и с обреченных не снимем проклятья;
сердце растравим:
будет сердце биться

безвыходно,
безрадостно,
безнадежно.

*

холодна зима —
белый снег.

*

не черные, не белые,
теплом не повеем,
мечемся, мечем печаль.
острые зубы, цепкие когти.
Свищем, горкуем, не знаем дороги;
кому жизнь не красна, нас зови
горевать свое горе —
горе не заплачет.

*

холодна зима —
белый снег.

*

не белые, не черные —
коляные,
не боимся ни пыток, ни муки —
сами пытаем.
Нет непогоды на нас.
нас не унять.
Встретим — бросим на горе,
встретим разлучим,
пустим по полю.

Люди, вы люди — безлюдье,
безудалое.

*

холодна зима —
белый снег.

*

как огонь, лютее огня,
не дрогнем в огне.
разгоним невзгоду, призарим,
запоем в три звонких, в три голоса,

заведем хоровод,
полетим по приволью;
с нами смерть —
машет костлявой, косовой рукой, —
стук-да-постук!
властница смерть,
нам своя воля гулять.

*

Царствует дед Корочун.

В белой шубе, потряхивая белыми лохмами, тряся сивой большой бородой, дед ударяет дубиною в пень.

И звенят зюзи-морозы, скребут коготками, аж воздух трещит и ломается.

Снежные духи жалуются на Лесавку: она приютила человечье отродье, нарушила их хоровод.

— Это она не дает нам гулять!

Гневен дед Корочун.

Он коротит дни — и дней не видать, только вечер и ночь: не попадайся!

— Непокорного палкой, так что секнет надвое кожа.

— На изменника семихвостая плетка, семь подхвостников: раз хлестнет — семь рубцов, другой — четырнадцать.

4

Приоткрыта дверь землянки, выглядывает Лесавка-ворогуша.

Лесавка заступается за Алалея и Лейлу.

— Оставь их, — просит она деда, — твою силу нельзя пересметить: тебе послушны и ветер и метель и буря.

А они одни, они оттуда — с небесных полей, странны и непохожи, не тронь их!

Хмурится дед и идет —

Расседает земля от мороза.

Звенят зюзи-морозы.

Уносясь, снежные духи вьются и воют.

Вьюга валит, — разворотила, нелегкая, дубья-колодья хоронит дорогу.

*

Выходи — выходи —
будем петь, полетим на свободе!
у вас света нет —
здесь огонь!
И, пылая, белоснежные, вьемся без сна —
выходи, выходи —
будем петь, сгорим на синем огне!
все, кто летает,
все собирайтесь,
снегом засыплем,
ветром завеем,
умчимся далеко — далеко — далеко — —

5

Вспыхивают звезды.
Звездная крепкая ночь.
Ясно и видно.

Алалей и Лейла выходят из землянки.
— Звезды — сестрицы!
— Серебряные.
— Я буду звезды считать, Алалей.
— Ты видишь, тянутся гуси: они несут стужу.
— Небесные гуси. Как много!
— Семизвездье.
— — —
— А твоя звезда, Лейла?
— А вон, эта вон — самая серебряная.

Звездная крепкая ночь.
Лесавка следом за ними.

— Путь ваш трудный, неблизкий. Надо медвежью силу, волчьи зубы, соколиные крылья, рыбью быстрь, рысьи когти, чтобы дойти до Моря-Океана. Заставы, заторы. Страшной ведьмы Яги не миновать.

И дает им гребень:

— Бросишь гребень и станет лес.

Дает полотенце:
— Бросишь полотенце, протечет река.
Дает огниво:
— Бросишь огниво — горы загорятся.
Алалей и Лейла благодарят Лесавку за волшебный подарок.
И по звездам идут в свой незнаемый путь.

Вертимый велик-день

Зиму шли Алалей и Лейла по белым дорогам. Заставы, заторы —труден был путь.

Вот по синим проталинам с первым веем весенним завела их дорога — не миновать! — заманила к себе Баба-Яга в темную ночь огоньком-самоцветом.

*

Баба-Яга — она, как месяц: то стареет, то молодеет.

— Вчера она старая кваша и не посмотришь, а завтра посмотрит и сделает пьяным —

горька, как сажа,
сладка, как мед,
надменна, как вепрь,
язвительна, как слепень.

— Разрывает оковы, что нитку, захочет, Скоропита уймет, его ярое жало.

— Захочет, суше ветра иссушит, суше вихря, суше подкошенной травы.

Коловертыш — подрушный Яги: трусик не трусик кургузый.
— В зоб собирает ведьмину добычу.
— А спит в старой ступе — из ступы потому и торчит заячьим ухом залежаный войлок.
Коловертыш — страж Алалея и Лейлы.
— Без него ни на шаг, без него не дыхни, — коловертыш!

У Яги много всяких диковин:

меч-самосек,
топор-саморуб,

палка-самобойка,
гусли-самогуды,
скатерть-самобранка,
шапка-невидимка.

У Яги много горниц и тесных клетушек.

— Есть горница — золото — со всех концов тащут к Яге муравьи червонное золото.

— Есть горница — стол — за столом сидят семеро, сини, синее котла, и все, как один, без голов.

А в другие закрытые горницы не водил Коловертыш: небывалому страшно.

— Там жар, огни горят —
— Мигуны там помигивают.
— Свистуны там посвистывают.
— Стук, брякотня, безурядица.
— Говор, гул, шип —
— И покрик нежеланные.

Прижились у Яги два приятеля, два лисатые — Гад и Дад, два наушника.

— Нос крючком, голова сучком, брюшко ящичком, а все само жилиное и толкачиком.

Такие эти были Гад и Дад.

— Мороками бродят, все трогают, все нюхают.

— Подсматривают, подслушивают.

— А то в игры свои играть примутся дикие: либо угощают друг дружку головой о лавку, либо в окошко выбрасываются.

— Вихрастые, зубатые, страсть и взглянуть.

Такие эти были Гад и Дад.

Приглянулся Яге заревой Алалей.

Околдовала дикое сердце лисатых бело-алая Лейла.

Вертимый велик-день — праздник Ягиный.

Алалей и Лейла просят Ягу отпустить их.

— Волчье время прошло, идти нам будет нестрашно. Какими путями, не знаем, но мы дойдем до Моря-Океана.

— Мы дойдем до Моря-Океана. Там наша доля.

Лейла берет за руку Алалея.

— Мы дойдем до Моря-Океана.

Море-Океан! — захохотала Яга, — ни рыба там не живет, ни птица не садится, а по ночам только синие бесы купаются.

— К Морю-Океану никто еще путно не добирался. А если который и доберется, плохо приходилось. Затея пустая! — поддакивают Яге Гад с Дадом.

— Думать нечего.

Яга стоить на своем.

Еще бы: так Алалея она не отпустит!

А лисатым без Лейлы жизни не надо.

Яга сажает Алалея рядом с собой в Скоропитов угол.

Гад и Дад у трона Яги.

И с ними Лейла.

А у ног Яги коловертыш.

Скоропитов угол — скоропитов череп, вокруг черепа ожерелье: сушеные змеи, кузнечики, песьи кости, ящерица, акулье перо, рога оленя.

— Вертимый велик-день!

— По подземным дорогам вышел Вындрик-зверь, отмыкает ключи.

— По небесным путям идет солнце на землю.

— В недрах земли пробудился первоцвет синеглазый.

— Воля лесу, полям и лугам.

Велит Яга коловертышу освободить Чучелу-чумичелу: держала его Яга зиму в отдушнике.

— Чучела-чумичела! — выкликает коловертыш Чучелу из отдушника.

Чучела-чумичела,
гороховая куличина,
подай челнок,
заметай шесток!

Из отдушника показывается мышиная головка.

— Чучела свернул себе шею в отдушнике: мазался мышиною мазью, у него и выросла мышиная головка!

Покручивая мышиной головкой, вылезает и сам Чучела.

Радости Чучелы нет и конца: он ходит на голове и вывертывает всякие выверты.

Радости Яги нет и конца: с ней Алалей, зачарует она Алалея — будет навеки с ней Алалей.

Яга дает Алалею золотую цепь — на цепи семицветный медвежий глаз.

— Станет страшно, надень и страха как не бывало.

Тешится Чучела.

Не отстают за чумичелой в острых хохолках пери и мери, шуды и луды — шуты и шутихи ягиные: сцепились куцые ногами и руками, катаются клубком, как гаденыши.

Не терпится Гаду и Даду: то-то б показать им свое перед Лейлою, —всех заткнут за пояс.

3

На вертимый пир собираются гости.
Прибегают кикиморы —
звонко тонкий звенит голосок.

А за ними Аука.
— Ау-ау!
— Тепла изба у Ауки — золотой мох.
— Круглый год вода от весеннего льда.
— Помело лапа медвежья.
— Много знает он сказок, колесом перевернется.
— И охоч попугать.
— Ау-ау!
С свистом листьев осенних в круге лесавок идет Лесовой —
шурша и свистя.

С ними Листин-слепышка.

А вот и сам Болибошка —
— Из-за озера, из-за черничного бора.
— Весь измоделый, востренький носик, рукастый.
— Заведет он в зыбель-болото, где сам леший ощупью ходит.

— Не видали ли, где я сумку потерял? — Поищите! — жалобно кличет.

— А сумки у него отродясь никакой и не было, это нарочно.
— Вот ты нагнешься искать, а он тут как тут, да на шею к тебе, да петлей и стянет.

— Не видали ль, где я сумку потерял? — Поищите!

Двенадцатиглазый Ховала —
плывмя плывет.
— Любо ему душною ночью полыхать каменным глазом в тяжелых склоненных колосьях.

Калечина скачет —
одна рука, одна нога, один глаз.

не покличет ли кто Калечину
погадать о вечере?
Упырь-царевич —
Болотняники с огоньками —

Ведьма Рогана —
из-за дикой степи, ковылевая.

Ведьма Летавица —
в чаровых красных сапожках.
— Если у нее их отнять, будет она для того человека все делать, только б вернул.
— Они ей, что птице легкое крылье.
Гад и Дад так и взарились на красные сапожки.
— Эх, стянуть бы да Лейле подарок, вот так сапожки!

Ведьма Лобаста —
с болота.
— Белая, что заячий пух, не попадись: защекочет до смерти!

Ведьма Коща —
— Она на все руки.
— Крадет язык, —
вся в языках.

как сук не ворочается,
как безымянному имени нет,
так и язык не ворочайся во рту —

— Скажет и станет немым человек.

За ведьмами Нежит —
колыбаются сивые космы.
— Нежит без души, без обличья.
— То медведем переступит, то утишится тише тихой скотины.
— То перекинется в куст, то огнем прожигает.
— То как старик сухоногий, то разудалым мальцом
— И опять как доска — без души, без обличья.

А за Нежитом нежить и нечисть —

из трущоб пропастей и расселин —
речные, луговые, озерные,
домовые и домихи,
дупляные, моховые, полевые,
облом, костолом, кожедер,
тяжкун, шатун, хитник,
лядащик, голохвост,
ярун, шпыня, куреха,
шандырь-шептун и шептуха.

Одни пыжились, словно куры при сноске — и топорщились и таращились.

Другие вприпрыжку — и тряслись и качались —

чернокровные, черномазые,
захлыщевные, забубенные,
игрунки, скакунки, хороводники.

Третьи тихие, тихоногие.

И подземные из глубинных ям и нор, из сырой холодной страны.

А за нечистью веем ведьмина дочка Зовутка.

*

Стала Зовутка —
звездою рассыпалась завивная коса,

И словно громом ударило.
Восхикала лебедью алая, раскинула крылья зарей —

не угнать ее в печь!

неугасимая, разжигает, знобит она кровь, истомленное сердце.
Ей откликнулась нечисть.
Загудел — —
щелк и ах и ау!
Застрекотал стрекозой — —
И пошел хоровод, завертелся —

в схватку,
стенкой,
кораблем,
против солнца,
посолонь.

— Вступим в круг, Алалей! — манит Яга.
Не идет.
Он один — хоровод разделил его с Лейлой — и глазами не может найти.
— Лейла! Лейла!
— Лейла, с нами! Пойдем в хоровод! — Гад и Дад неотступно.
— Алалей! — ищет Лейла.
— Лейла, хочешь, для тебя мы влезем в отдушник?
— Лейла, три зимы просидим!
— И пускай обмышатим.
— Пусть вырастут у нас мышиные головки.
Вихры еще больше взвихрились.
А в глазах — все готовы.
А в голосе — слезы.
— Лейла! Лейла!
— Алалей, час настал — в хоровод!
Яга вне себя: что ей делать, чем заставить, как привлечь к себе Алалея —

изнобилась кровь, истомилось сердце.

— Алалей! — вдруг восхикала Лейлой Яга.

И бросив в глаза Алалея спрыг-траву — цвет купальский — отводит глаза.

И кукуя и клича, одна идет в хоровод.

Хоровод завился, завертелся —
поплыл кораблем.

А из плави вертимой в хмельном хороводе всполыхнулось чаровое видение.

4

Запалили костры —
Кипят котлы.
Исступленно, разрезая друг друга, мечутся кровавые сполохи — души казненных и убиенных.

На синем ледяном троне Найняс — повелитель сполохов.

Перед Найнясом пляшет Лейла — не Лейла, Яга! —пляшет Лейла в глазах Алалея.

— Лейла! Лейла!

И сердце от радости бьется — тогда, в корочунову ночь, разлученный, он нашел ее —

— — —

— Белая Лейла перед кровавым Найнясом!

Не дышит, глаз не спускает, — и верит, не верит.

Нет, это она — пляшет Лейла перед кровавым Найнясом: наливаются кровью сполошьи глаза.

— Лейла! Лейла!

Все его сердце истерзано.

Обернувшись Лейлой, пляшет Яга —
то к Найнясу, дразня Алалея,
то к Алалею — всю душу измучила.

Алалей шаг ступил и другой ступил —

— — — — — — — — — — —

Алалей! Алалей! — кличет Лейла.

Да уж где, не услышит.

— Вернись, Алалей!
Все ее сердце истерзано.
—— —— —— —— —— —— —— —— —— —— —

Вдруг вспоминает: накидывает цепь на себя с медвежьим глазом —

«Станет страшно, надень и страха как не бывало!»

И бесстрашно — через плывь хороводную — через гам, через визг — к Алалею.
— Алалей, я твоя Лейла! — берет его за руку.
Как от сна Алалей:
там не Лейла, там Яга пляшет
и нет никакого Найняса,
здесь его Лейла,

И рука с рукой — через гам, черев визг — вон из ягиной избушки.
А за ними и Гад и Дад.
Что лисатым с Ягой?
За Лейлой поползут и в огнь и в воду.

5

Все лежит влежку — измученное, истерзанное от угара неистового верчения.
Одна Яга пляшет.
Сама Яга пляшет — —
у! какою купальскою жутью завеяна пляска.
Но где же Алалей?
— Алалей!
—— —— —— —— —— —— —— —— —— —— —
Яга остолбенела.
Оглянулась.
Спохватилась Яга — догадалась! — рвет на себе свои золотые дыбучие космы —
да к ступе.
— Пусто место!

Лес — вода — огонь

1

Алалей и Лейла: в руках гребень, полотенце, огниво.
За Алалеем и Лейлой — Гад и Дад.
А за Гадом и Дадом в ступе Яга.

И с ней нежить и нечисть — из трущоб, пропастей, из расселин, речные, луговые, озерные, домовые и домихи, гуменные, листотрясы, корневые, дупляные, моховые, полевые, чужаки, наброжие, облом, костолом, кожедер, тяжкун, шатун, хищник, лядащик, голохвост, ярун, шпыня, куреха, шандырь-шептун и шептуха.

Еще один мах —
еще один скок —
настигнет Яга.
И позабыть им о Море-Океане.

— Едет, едет, и близко! — полошатся Гад с Дадом.
Лейла подняла гребень:

стань лес непроходим,
чтобы не было птице пролету,
зверю проходу,
яге проезду.

И бросила гребень —
и стал лес.

2

Мчится в ступе Яга —
Яге застава.

— Не пройти, не проехать.

Тут кто с чем —
и грызут и секут и рубят.
Расчищают дорогу.

А Яга как махнет помелом:
— Пусто место!
И нет ничего —
ушел лес под землю.

*

Мчится Яга —
И с ней нежить и нечисть.
Еще один мах —
еще один скок —
настигнет Яга.

— И позабудешь о Море-Океане.

— Едет, едет, и близко! — полошатся Гад с Дадом.
Лейла взмахнула полотенцем:

стань река широка,
потопи Бабу-Ягу,
всю ягиную силу.

И бросила полотенце —
и открылась река — быстротечная река.

3

Мчится в ступе Яга —
Яге застава.

Не переплывешь, не перескочишь!

Хлебнула Яга из речки, махнула помелом:
— Пусто место!
И нет ничего —
иссякла река — одни пески.

*

Мчится Яга —
И с ней нежить и нечисть.

Еще один мах —
еще один скок —
настигнет Яга.

— И позабудешь о Море-Океане.

— Едет, едет, и близко! — полошатся Гад с Дадом.
Лейла подняла огниво:

стань, гора, до неба,
загорись огнем-жаром,
чтобы не было птице пролету,
зверю проходу,
Яге проезду.

И бросила огниво —
и поднялись огненные горы.

4

Мчится в ступе Яга —
Яге застава.

Горят горы, шпарит огнем.

Рассвирепела Яга — с огнем не пошутишь! — и рвет и мечет.
— Пусто место!
И повернули назад к своей ягиной избушке.

И с ней нежит и нечисть — из трущоб, пропастей, из расселин, речные, луговые, озерные, домовые и домихи, гуменные, листотрясы, корневые, дупляные, моховые, полевые, чужаки, наброжие, облом, костолом, кожедер, тяжкун, шатун, хищник, лядащик, голохвост, ярун, шпыня, куреха, шандырь-шептун и шептуха.

И был слышен их свист за семижды семь перевертов.

5

Нет Яги, погасают горы.

Гад и Дад от радости, — и целы остались и Лейла с ними! — наскакивали друг на дружку.

— Это мы вас спасли, — хвастали они Алалею и Лейле, — не будь нас, попали б в лапы Яге, не сдобровать!

— Мы перехожие люди, мы бродим по свету от дерева до дерева, от каменья до каменья, мы идем за своей долей — к Морю-Океану. Где лежит Море-Океан?

— Да отсюда рукой подать.

— За медвежьей берлогой.

— Вот хорошо! значит, скоро.

— Нам все дороги известны: и к Морю-Океану и за Море-Океан, куда никогда еще никто не проникал.

— Мы вас доведем прямехонько.

И за Гадом и Дадом идут Алалей и Лейла в свой последний нетрудный путь.

Веснянка

1

На лесную весеннюю поляну слетелись лужанки —
золотые кудрятся их кудри.

На поляне, на теплой вечерней заре нежится сама Кострома.

Лужанки заводят игру —
Величают Кострому песней.

*

Гаснет красный вечерний край неба.
Улетели лужанки купаться в полой воде.
Убежала Костромушка к ключику испить ключевой воды.
Вышел месяц и тихо поплыл —

Алалей и Лейла одни.
Держатся крепко — рука с рукой.
Страшно и глухо, заказано место — зарочна поляна,
— Лесовик, лесовик, на тебе колокольчик, ты из леса, мы в лес!
Валежник и листья хрустят.

Гад и Дад, пропадавшие, опять нагоняют.

— Замыслили лисатые неладно.

— Выведут они Алалея и Лейлу да совсем не на ту дорогу, а совсем на другую.

— Не к Морю-Океану, а в свое лесное гнездо.

— Там изведут они Алалея, а Лейлу у себя оставят — в гнезде.

2

Месяц низко опустил рога.
Нет, не до сна в весеннюю ночь.
Закружило —
все манится.
Как хороша весенняя ночь!
Гад и Дад уселись под березу, заиграли на дудочках.

ясный яр отомкнул землю,
огненный, разбудил черную землю,
пришел май с ясными днями,
поднял и слил яроводье;
и текут безуемно гульливые реки —
гуляй, поколь воля!

днем и ночью заливаются — свищут
певчие птицы,
перелетные, не обошли, не забыли
наши края —
гуляй, поколь воля!

падают алой зарей тихие росы,
рано солнце играет,
соловьиные дни —
гуляй, поколь воля!

ночь обымает,
ночь загорелась,
затянули на буйвищах песню,
веет с жальников медом
и сыченной брагой —
разъяренилась песня.

гуляй, поколь воля!
там за рекой старики стали
в круги
трогают землю:
пусть провещает судина
долю ярому сердцу!
и жеребья кинуты —
гуляй, поколь воля!

слышишь ярое сердце,
похолодело:
резвый жеребий выпал —
злая доля досталась
ярому сердцу.

Древяницы и травяницы, заслышав весеннюю дудочку, вышли из трав и деревьев.

И томнуют по лугу.

Глухо и грустно зашумело в лесу.

3

А там росяники тихо серебром повисают.
Древяницы и травяницы томнуют.

И Лейла, томнуя, напевает колыбельную песню.

Гад и Дад зачарованы песней, сладко заснули.
Снится им Лейла —
в чаровных красных сапожках

А займется заря, проснутся, —
Лейлы и нет!
И пойдут одни в свое лесное гнездо.
Или пусть никогда б не проснуться!
Древяницы и травяницы заняли всю поляну, закликают в свой хоровод.

4

Зеленый поплыл хоровод — —

к нам!
Торопитесь весенние ветры!
Грачи прилетели,
пробила лед щука,
вскрылись реки — текут говорливые,
и распушилася верба.

Эй, ты — весна!
Ой, лелю, ой, лелю, весна!

Уж прошумели грозолетные тучи,
неразгонные, дождем пролились
студеницы,
и ударило молотом в камень —
в зеленый дуб
прямо под корень.

Эй, ты — весна!
ой, лелю, ой лелю, весна!

По теплому небу алым развоем
наливается роза-заря.
алый вечер угас.
Темная стрига тьму собирает
для ночи.

Ночь кипит —
распущены темные косы,
а куда ни взглянешь —
звезды.
Но моя душа полней печали.

Эй, ты — весна!
ой, лелю, ой, лелю, весна!

К нам!
Торопитесь весенние ветры!

Уж восходит из недр ночи
красное солнце,
разрываются тяжкие цепи —
низвергается стрига.

И несутся весенние ветры
из вечного лета,
несут, колыхая, на крыльях
семена лесу и полю,
а сердцу — любовь.
И навевают горячую
в сердце.

Хоровод венчает Алалея и Лейлу весенним венком.

5

Идеть Мара-Марена —
изнимает тоскою дорогу.
Кукует тихо и грустно.
Клокочет кипучий ключ.
Шумят на шатучей осине листья без ветра.
Завился хоровод —
вьется, как хмель.

— Скоро, скоро забрезжит, легкий ветер уж веет!
— Там Моряна волны колышет.
— И, ровно колоколо, бьет море.
— Непокорное, необъятное Море-Океан.

Мара-Марена с полпути оглянулась —
загляделись печальные очи.
И далеко звездой просветила.

Алалей и Лейла выходят из хоровода.
И идут по звезде —

Росяники серебром повисают.
Древяницы и травяницы, расплетаясь, томнуют.

Эпилог

1

Тихо идут по последней тропинке —

Наречница, присудившая счастливую долю, звездою ведет Алалея и Лейлу.

По лунному ягелю поднялись на вершину скалы.
Занимаясь, заря осыпается розами в море.
— Море-Океан!
Тут найдут они свою долю.
Тут исполнится зарок любви.
— Я свяжу вашу нить с нитью счастливой доли, я скую ее с вашей, сварю ее с вашей нераздельно в одной брачной доле навек.
И волшебною нитью Наречница вяжет руки.

2

— Алалей!
— Лейла!
Алалей горячо обнял Лейлу.
Так крылатое красное солнце обнимает белокрылую землю.
И сквозь зарю — заpee зари — ударило солнце —

упали тяжкие цепи,
низвергается темная стрига.

— Златорукое, возносит руки над миром.
— Зарное, нет ему облака, чтобы закрыться.
— Золотым просом рассыпает лучи.
— Захватит всю землю.

Радуйся, солнце,
цвет крылатый!

Былокрылая путь-дорога — надземная — открывается в выси.
И легко, как на крыльях, рука с рукой ступают по ней Алалей и Лейла.

— Шумело море, как гусли —

— Со звоном половодья звонко по литым серебряным струнам била волна —

— Бежала говорливая, несла счастливую долю.

Радуйся, солнце!

1913—1921

ЯСНЯ

Красно и знойно

Красно и знойно.

В долине голый камень.

Алит всякий день ходит учиться к старцу Каквасу в кумирню, изучает священные книги.

Камень — перепутье: на камне ему отдыхать.

*

Алит прилег на камень, раскрыл книгу: книга о любви.

Любовь, как ветер:
налетит, понесет —
ты лети, ничего не страшись.
Любовь, как смерть:
придет, не уйдешь.

Красно и знойно.

Алит любит жену Ною: с ней ему спокойно, — весь дом и хозяйство на ней. Вернется он вечером из кумирни: все есть. Он любит Ною.

Любовь, как ветер:
налетит, понесет —
ты лети, ничего не страшись.
Любовь, как смерть:
придет, не уйдешь.

Он любит Ною, чего ж ему бояться? — Засыпает.

На горной тропинке Ясня: она идет к камню. Легка, как вихрь.

Увидала Алита. Стала — вся зарь.

—

Красно и знойно.

И на сердце ее зной и красно. Она celкзазнобит его сердце, повлечет за собой в горы. — Колдует.

— Как крепок гол-камень
и жадны степные пески,
так его любовь —
крепка и ненасытна!

И руки ее, как свечи.

Алит открывает глаза:

— Любовь, как смерть: придет, не уйдешь!

И смотрит, — Ясня удаляется в горы, — и смотрит ей вслед, не может оторваться.

Красно и знойно.

Полдень: пора в кумирню.

Алит складывает книги.

— Надо торопиться. Старец ждет. — Уходит.

А за ним, как вихрь, тоска о той, что пришла из-за гор, посмотрела и скрылась.

Ноя

Поздний вечер.

Ноя ждет Алита.

Все давно готово: и обед и чай.

— Отчего так долго нет его? Задержал ли
старец в кумирни или случилось
дорогой что? Не дай Бог, беда.

Подкладывает огня. В окно смотрит ночь.

— Господи, не дай Бог, беда. Никогда еще так не запаздывал. А как она обрадуется, когда он вернется!

Алит входит.
И с ним тоска — тоска о той, что пришла из-за гор, посмотрела и скрылась.

— К старцу приехало много народу. Долго не расходились. Пришлось оставаться в кумирне!

Присел к столу: не ест, не пьет.
В окно смотрит ночь.
В доме пусто.

*

Ноя

— Что с тобой? Ты скучаешь?

Алит

— Нет, ничего!
Но уж не улыбнуться ему, как прежде.

*

Ноя

— А помнишь, какой ты был веселый? Почему ты скучаешь?

Алит

— У меня совсем памяти нет. Все забываю: утром что услышу от учителей, к вечеру ничего не помню. Очень это меня тревожит.

Ноя

— С каких это пор? Ты был такой памятливый.

Алит

— Нет, нет, я не знаю, что с собой делать!

В окно смотрит ночь.
С гор налетел вихрь, стучит в окно.
И тоска превратилась в боль.

Нет, он больше не может оставаться в доме, он пойдет к камню, и по ее следам, еще не остывшим, дойдет до ее дома, хотя бы на самую вершину или спуститься в пропасть.

— Я пойду на охоту, приготовь мне в дорогу.

Ноя обрадовалась: так давно он не охотился, охота развлечет его.
Алит уходит.

Ноя одна.
Убралась. Приготовилась спать.
Ночь.
Горный вихрь стучит.
И вдруг тревога:

— Господи, не дай Бог, беда!

А вихрь вихрее.
И огонек погас.
В тревоге, ничего не зная, только чуя, заплакала Ноя.

— Зачем он покинул меня в такую ночь, одну, — одну на всем свете!

Вершинная синь

1

По следу Ясни от камня поднялся Алит на самую вершину.
В вершинной сини волшебный дом.

Педарейка

— Ты зачем сюда?

Алит

— Я ничего не знаю. Так, случай.

П е д а р е й к а

— Коли случай, войди. У нас одна заболела.

А л и т

— Кто такая?

П е д а р е й к а

— Намедни вернулась из степи.

А л и т

— Где она?

П е д а р е й к а растворяет дверь.
А л и т переступил порог —
Я с н я лежит больная.

А л и т

— Что с тобой?

Я с н я

— Я полюбила тебя.

А л и т

— Я как увидел тебя, не знаю покоя. Все забыл, одну тебя вижу, как стояла тогда у камня, и твои руки. Я оставил дом, я пришел поглядеть на тебя.

Я с н я

— Вот я и совсем здорова!

А л и т подает хлеб.
И они ели.
И на сердце у них так легко.

Я с н я

— Давай будем жить вместе.

А л и т

— Только с тобой. Навсегда!

2

Вершинная синь.
У входа в дом.

Педарейка

— Сорок дней, сорок ночей.

Алит выходит. — За ним Ясня.

Алит

— Три дня прошло.

Ясня

— Не три дня, сорок дней и сорок ночей ты прожил со мной.

Алит

— Мне пора.

Ясня

— Жена твоя горюет. Ослепла от слез.

Алит

— А если я по тебе затоскую?

Ясня

— Вот тебе веер! Затоскуешь: трижды наступи на порог, трижды обмахнись и я явлюсь к тебе.

В вершинной сини руки ее, как свечи.

Алит

— Только с тобой. Навсегда!

Веер и камень

Ноя одна.
Чуть огонек.
Слепая, она не узнает вошедшего Алита.

Н о я

Ты помер. Это витает твоя душа. Ступай, где живешь. Завтра я поставлю свечку.

А л и т

Ноя, Ноя, я не помер.

Н о я

Мой муж помер. Сорок дней прошло с его смерти. Ступай, где живешь. Завтра я справлю по тебе сорокоуст.

А л и т

Ноя, я жив. Помнишь, как ты меня ждала, как встречала.

Н о я

Ступай! Я одна, я одна.

А л и т идет к порогу, берет веер.
Делает заклинание.
Чуть огонек.
Слепая Ноя безнадежна.
Вихорь стучит в окно — —
В вихре появляется Я с н я.

А л и т

Что так нескоро? Не трижды, я трижды три раза обмахнулся.

Я с н я

Для нее?

А л и т

Исцели!

*

Я с н я берет камень.
Тихо наклоняется над Н о е й —

— Этим камнем!

Вихорь воет.

Ноя вскрикивает: она видит Алита, и не верит.

Алит

Ноя!

Ноя

Да, верю.

Алит

Все пойдет по-старому. Я буду ходить в кумирню к старцу. Ты меня будешь ждать: такого кушанья никто не сумеет приготовить и такого чаю никому не сварить. Век бы чай пил!

Ноя раздувает огонек.

Ноя

И ты будешь всегда веселый?

Алит

Всегда, Ноя, всегда.

Он забыл о Ясне.
А Ясня тут, она никуда не ушла.

*

Ноя сварила чай.

И все по-старому: Алит вынул книжку, присел к столу, — чай крутой и крепкий!

Ноя

Где же ты пропадал так долго?

Алит

В горах.

Ноя

А я так боялась. Думала, конец.

Алит

Я навестил всех наших старцев. Когда-нибудь расскажу. А каких только чудес насмотрелся!

Ноя

Больше ты никуда так надолго не уйдешь?

Алит

Всегда буду с тобой.

Ноя вдруг видит Ясню.

Ноя

Кто это?

Алит

Где?

Ноя

Вон у окна.

Алит

Разве ты ее не знаешь?

Ноя

Нет, я ее не знаю.

Алит

Она будет всегда с нами. Она тебя исцелила.

Ноя

Она с тобой пришла?

Алит

Она много знает.

Ноя

Ты ее любишь?

Алит

Будем жить вместе.

Н о я

Ее или меня?

А л и т

Без нее я не могу жить. А разве не видишь, как я люблю тебя.

Н о я поднялась.

Н о я

Это неправда.

А л и т

Куда ты?

Н о я

Старец рассудит.

А л и т

Ноя!

Рассветает.

Я с н я, хоронившаяся в уголку, выходит.

Я с н я

Теперь я тут одна хозяйка!

Кумирня

В кумирне горели свечи.

Еще не началась служба, — собирается народ.

Старец К а к в а с, весь в желтом, выходит вместе с Н о е й и А л и т о м: суд совершился.

За Я с н е й послан служка.

— Ясня должна явиться в кумирню!

К а к в а с

Женщина, пришедшая с гор, не простая. Она ведьма. Я ее застрелю.

Служка

Она не простая, она ведьма. Я сразу не решился ее звать. Я подошел к окну, хотел посмотреть, что она делает, и едва сдержался, чтобы не закричать от страха: перед ней на столе горели две свечи, и вдруг она подняла руки, отделила свою голову от туловища и стала расчесывать волосы.

Кумирня

Не простая! Ведьма!

Каквас берет три стрелы.
Стал у алтарных врат.

Каквас

Я застрелю ее.

Служба началась.
От песнопений и свечей душно в кумирне.
Появляется Ясня, она идет к алтарным вратам.
Кумирня расступается, — все глаза на Ясню.
Слышно, как свечи горят.

Каквас пустил стрелу —
Ясня схватила стрелу.

Алит отошел от Нои, следит за Ясней.

Каквас пустил стрелу —
Ясня схватила и эту стрелу.
Каквас пустил стрелу —
Ясня схватилась за сердце —
Со стрелой закружилась.
Кружилась в вихре.
В вихре пропала.

В кумирне горели свечи.
Старец Каквас весь в желтом у алтарных врат.
А там крутило, вихрь вился, стучал, гасил свечи.

Алит, вырываясь к старцу:
— Освободи меня! — Умирает.

Кумирня

Любовь, как смерть:
придет — не уйдешь.

1916 г.

ГОРИ-ЦВЕТ

1

Заковали студеному ветру колючие губы —
        не велели холодом дуть,
и мороз-трескун, засыпанный снегом —
        сел отдыхать в холодном царстве на полночи.
Пришло теплое время.
Земля пробудилась —
        а еще спят под землею и трава и цветы.

Вылез из-под коневой головы сам бес рогатый. —

Тихой поплавью дружно плывут по теплому небу перелетные птицы.

По полетному облаку прилетел тихий ангел,
        распустил белые крылья —
        заря занялась.

2

Вышли травы, разветвились, разлистились, покрыли пригорки —
        зазеленели луга.
Только цветы еще спят под землей.

— Просыпайтесь!
                — Проснитесь!
                        — Идите на землю —
        там светло,
        там играют птицы,
        кукует горькая кукушка.

— Пойте птицы
и вечером и утром
всем нам веселье!

И пробудились цветы-первоцветы —
по лугам разветвнулись.
Весь луг загорелся цветами.

Закружила весна бесенят — загомозились зажиги
по пенькам,
по колодам.
На цветы зачесались цепкие лапки.

Ангел и ангелята осеняют крыльями робкий шепот цветов.

— Будут цвести цветы —
будет их алый цвет тайной весенней песней.

3

Пробудилась гвоздика —
зарумянились белые щечки.
— Залучить черноглазку в бесячий круг, э-ва! — шурхают бесы.
Ангел дышит теплом.
— Гори,
разгорайся вольный огонек!

Протянула ромашка белые ручки — —
золотая, загорелась на солнце —
звездная риза.

Не налюбуешься — не наглядишься.
А бесенята курлычат:
—То-то б погоняться с полевой звездой!

4

Незабудка проснулась —
заискрились синие глазки.
Веет ангел белым крылом:

— Будет нам сестрица!
А бес тут как тут:
— Своего не упустим.

Кивнула голубая фиалка —
— Здравствуйте, сестры!

5

Ангел и бес над цветами,
Эй, зацвели все лужайки и рощи!

6

Посылает ангел ангелят за цветом.

— Динь-динь-динь!
— Кто там?
— Ангел.
— Зачем?
— За цветом?
— За каким?
— За незабудкой.

Вышла незабудка.
Прижал ее ангел к теплому белому крылышку —
и полетел —

*

Посылает бес бесенят за цветом.

— Стук-стук-стук кто там?
— Бес.
— Зачем?
— За цветом.
— За каким?
— За ромашкой.

Вышла ромашка.
Подхватили ее бесенята на мохнатые лапки —
и прощайте!

*

— Динь-динь-динь!
— Кто там?
— Ангел.
— Зачем?
— За цветом.
— За каким?
— За фиалкой.

Вышла фиалка.
Приголубил ангел черноглазку —
и полетел —

*

— Стук-стук-стук!
— Кто там?
— Бес.
— Зачем?
— За цветом.
— За каким?
— За гвоздикой.

Вышла гвоздика.
Бесенята ее в охапку —
готово!

7

Колокольчик да колотушка разобрали цветы —
разделили лужок.

Ангел со своими цветами на пригорке.
— хорошо на пригорке под солнцем!
— тихо цвести цветам: белые крылья веют прохладой.
Одно — уговор:
— изволь не смеяться!
— кто засмеется, тот пойдет к бесу.

—В чем ты грешна, фиалка? — исповедует ангел.

Насупила бровки фиалка.
— В чем ты грешна, незабудка?
Незабудка потупила глазки.

Гладят тихонько цветочки белые крылья.

8

Нагулялся бес со своими цветами —
расселся рогатый у кустика.
То-то любо ему со цветами!
Поджигал бес цветочки:
сам рожицы корчит
— и цветочки за ним —
Все перенимают, по-бесьи.
Звонко у беса.

*

— В чем же грешна ты, фиалка?
А той ведь все видно бесячье —
крепилась-крепилась и расхохоталась,
— Иди, иди к бесу!
И пустилась фиалка от ангела к бесу.

— А ты в чем грешна, незабудка?
Незабудка губки кусает — вот рассмеется.
— Иди, иди к бесу!
Незабудка не вытерпела и расхохоталась.
— Наша! наша!
Да ангел не хочет:
— как отпустит от себя полевую звезду!
Бес вступился:
— незабудка его — такой уговор.
И побежала синеглазка с пригорка к бесу.
Все цветы — смехуны —
все цветы перебежали от ангела к бесу

Звонко у беса —
— и тешься и смейся!

Тут прибежали семь бесенят,
И еще семь бесенят,
И еще семь —
И такую возню подняли, такого рогача-стрекоча задавать пустились —
Закрутили,
закружили
и кувыркались,
и сигали,
и скакали,
и бодались.
Измятые цветочки качаются.
— Попить! — просят.

Высоко на небе стояло солнце —
играло по лугу зайчиком.

10

Ангел поднялся с пригорка —
поманил белым крылышком темную тучку.
— — — приплыла темная тучка — — —
улыбнулась —
дождик пошел — —

Бесенята в кусты.
Бесенята дождика не любят,
потому что они и не пьют.

11

Ангел видит:
— довольно цветочкам водицы —
махнул белым крылом:
— Будет, тучка, плыви себе!

— — — поплыла тучка — — —
показалось солнышко

Ангелята развернули разноцветную радугу.

12

— Радуга! радуга!
Ожили цветочки —
да бегом горелками в чистое поле —
— Гори, гори ясно!
Бесенята за ними.

Радуга — застава.

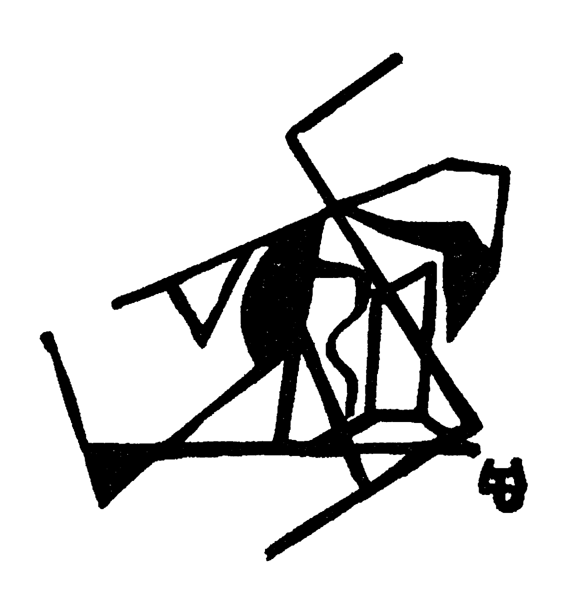
Покрутились, повертелись
и канули в темный овражек.
А с ними и бес — зажига рогатый.

*

Цветы мои полевые —
колокольчики,
и ты, кудлатая нечисть,
водная, земляная, воздушная!

1915–1922.
Charlottenburg

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ



Христиан Дитрих Граббе

ШУТКА, САТИРА, ИРОНИЯ И НЕЧТО ПОГЛУБЖЕ

Комедия в 3-х действиях

Действующие лица

Барон фон Гальдунген
Лидди, его племянница
Г-н фон Вернталь
Барон фон Мордакс
Господин Мольфельс
Трутка, поэт
Деревенский бакалавр
Товия, мужик
Богумил, его сын
Маргарита, служанка жены судьи
Конрад, кузнец
Четыре натуралиста
Чёрт
Бабушка Чёрта
Цезарь Нерон, ее прислужник
Граббе, автор комедии
Тринадцать портных и другие второстепенные лица.

Действие происходит в деревне барона
и в окрестностях.

ДЕЙСТВИЕ 1

Сцена 1

Комната Бакалавра. Бакалавр сидит за столом и из большой бутылки наливает стакан за стаканом.

Бакалавр. Utile cum dulci, — водка с сахаром! Скверный день предвидится для меня сегодня, мне предстоит вбить в деревенских мальчиков первое склонение имен существительных. Деревенские мальчишки и первое склонение! Это все равно, как если бы ворон должен был надеть чистую рубаху! (*Смотрит в окно.*) Чёрт возьми, ведь это идет рябой Товия с своим глупым пузырем. Чёрт бы тебя побрал. Куда тут спрятать водку? Живей, живей! спрячем-ка ее в брюхе. (*Выпивает бутылку чрезвычайно быстро.*) Ну, такого глотка не постыдился бы сам Песталоцци! А пустую бутылку прочь в окошко!

Входят Товия с Богумилом.

Товия. Как изволили почивать, г-н бакалавр?

Бакалавр. Спасибо, кум, спасибо! Как поживают ваши, хорошо?

Товия. Э, ничего! Жена будто и здорова, а вот моя самая лучшая свинья лежит в предсмертных судорогах. Хрюкает и стонет, как старый мужик.

Бакалавр. Жаль, жаль и свиньи, и старого мужика.

Товия. А как там на политическом горизонте, г-н бакалавр? Что пишут свежие газеты? Что греки — победили? Прогнали, наконец, исконного врага?

Бакалавр. Обстоятельства не слишком плохи. «Гамбургская Независимая» опять убила 30 000 турок, а «Нюренбергский Корреспондент» по-прежнему без устали продолжает насиловать греческих девушек благороднейших семейств. Передают также на ухо из наиболее достоверных источников, будто разбитая армия Ипсиланти в большом сражении 25-го числа будущего месяца одержала громадную победу.

Товия (*задрав нос и разинув рот*). 25-го числа будущего ме...?

Бакалавр. Не удивляйтесь, г-н Товия. Курьеры ездят быстро. Улучшенные дороги, улучшенные дороги!

Товия. Господи Иисусе! Я хоть перед смертью хотел бы увидеть такой почтовый тракт, по которому курьер проезжает за месяц вперед.

Бакалавр. Действительно, у нас что-либо подобное случается редко. Но, однако, г-н Товия, вы по собственному опыту должны знать, что хороший конь по хорошей дороге обыкновенно часовой путь проходит в полчаса. Так вот представьте вы себе коня все лучшего, дорогу все исправнее, и тогда сделается совершенно естественным, что ваша лошадь пройдет свой путь в четверть часа, в десять минут, в одну минуту, в ничто, в совершенное ничто и, наконец, в меньше, чем ничто! Уразумели?

Товия. Уразуметь-то я уразумел, но чтобы понять, — так чтоб меня чёрт побрал, всё ничего не понимаю.

Бакалавр. Если вы меня уразумели, то вовсе не важно, чтобы вы еще при этом меня и поняли! Но, однако, как сказал Цицерон Цезарю, эй, а что это ты там вытаскиваешь из кармана?

Товия. Именно то, за чем я и зашел к Вам с Богумилом. Жена велит вам очень кланяться и просить, чтобы вы не пренебрегли этой колбасой.

Бакалавр. Чтобы не пренебрег? (*Хватает колбасу и съедает.*)

Товия. Видите ли, у нашего Богумила завелись червяки и поэтому моя жена думает, что из него выйдет со временем ученый. Правда, Богумил, ты хочешь быть ученым?

Богумил. Да, у меня завелись червяки.

Бакалавр. Можете быть уверены, кум, что я сумею оценить многообещающие наклонности полного надежд вашего сына.

Товия. Так вот мы, я и жена, и хотим, чтобы вы его взяли к себе и, говоря со всем нашим почтением, выучили его пастором. Нам так хотелось бы, говоря со всем почтением, видеть его

на кафедре. В благодарность за ваши труды мы готовы присылать вам ежегодно на Мартына девять жирных гусей и бочонок водки.

Бакалавр. Бочонок? И полный до краев?

Товия. Даже выливаться будет, г-н бакалавр.

Бакалавр. Что ни шаг, то водка. Ваш сын — один из гениальных умов. Я посвящу его не только в глубочайшие тайны догматики, гомилетики и других побочных подразделений, но, кроме того, и в главные пластические, идиллические и мефитические знания наших деревенских казнодеев, как то: колотье свиней, резку коров, накладывание навоза. А чтобы доказать вам, как близко я принимаю к сердцу успехи Богумила, я еще сегодня пойду с ним в замок, чтобы представить его прибывшей вчера молодой баронессе и ее дяде и выставить его как величайшего гения. Быть может, они дадут мне экстренное пособие на ведение дальнейших занятий.

Товия. О, сделайте это, г-н бакалавр! Только прошу вас: не мучьте слишком много мальчика наукой. У меня есть пара волов, которые должны тянуть головой, так мне известно, что значит головой работать. Счастливо оставаться. (*Уходит.*)

Бакалавр (Богумилу). Иди ж теперь сюда, осел, и слушай, что скажу. Я хочу научить тебя, как должен ты держать себя в замке, чтобы произвести впечатление гениального человека. Одно из двух: или держи язык за зубами, тогда подумают: «Чёрт его возьми, у этого, должно быть, есть много, о чем молчать, если он не обмолвился ни одним словом», или говори безумные вещи, так как тогда будут думать: «Чёрт его возьми, он, вероятно, высказывает глубокие мысли, если уж мы, которые всё-таки всё понимаем, не поняли ровно ничего». Можешь также есть пауков или глотать мух: «Чёрт его возьми, — удивятся тогда — это, должно быть, великий человек (или, как было бы вернее относительно тебя, великий юноша), если он не брезгует мухами и пауками». Говори теперь, животное, которому совету ты последуешь?

Богумил. Я хочу держать язык за зубами.

Б а к а л а в р. Ну, мне всё равно, держи его хоть руками. Это даже будет выглядеть более аллегорически и не будет лишено поэзии. Кроме того, не могу не порекомендовать тебе одной необходимой вещи: от времени до времени ты должен проявлять нечто вроде гениальной рассеянности. Сделаешь ты это, мой Богумил, приблизительно так. Выходя из дому, ты возьмешь в карман для часов дохлую кошку. Потом, когда ты будешь прогуливаться с какой-нибудь красивой барышней или считать с ней звезды на небе, ты вытащишь из кармана и поднесешь себе к носу дохлую кошку, как бы собираясь в нее чихнуть. Барышня, разумеется, побледнеет, как мертвец, и крикнет: «Дохлый кот!». А ты в рассеянности скажешь: «Ах, Боже мой, я думал, что это звезда с неба». Видишь ты, уродина, такие вещи приносят славу оригинальности.

Бьет его по лицу.

Б о г у м и л. Ай! ай! ай!

Б а к а л а в р. Не ори, щенок! Utile cum dulci. Знай, что это составляет одну из тонкостей моей воспитательной системы. При каждой интересной науке я отбиваю на лице ученика пронизывающую все его кости оплеуху. И если он когда-нибудь вспомнит ее, в его памяти воскреснет и наука, которой сопутствовала оплеуха. Ну, а теперь марш в замок. Обмакни-ка в чернильнице перо и проведи им наискось по лицу и через нос толстую чернильную линию. Пусть благородные господа видят даже на моем лице следы моего рвения.

Б о г у м и л проводит по его лицу толстую черту, и оба они уходят.

Сцена 2

Ясный теплый солнечный день. Ч ё р т сидит на пригорке и замерзает.

Ч ё р т. У, холодно! Ой, холодно! В аду теплей! Хоть моя сатирическая бабушка сшила мне семь теплых рубах, —так как число семь всего чаще повторяется в Библии,— семь теплых плащей и семь теплых штанов, а всё-таки холодно! Ой, холодно! Если бы можно было хоть деревьев накрасть, или лес под-

жечь, лес поджечь! Эх, сто ангелов, ведь это было бы нечто невероятное, если бы вдруг чёрт замерз! Деревьев накрасть, лес поджечь, поджечь, накрасть... (*Замерзает.*)

Входит Натуралист, занятый собиранием растений.

Натуралист. Ей-Богу, в этих местах попадаются редкие растения. Гос-поди, Боже мой, кто это лежит там на земле? Мертвый человек и, как кажется, основательно замерзший. Вот оказия! Чудо, если только бывают чудеса! Сегодня у нас второе августа, солнце печет, кажется, дождался я самого жаркого дня в моей жизни, а этот человек, вопреки всем правилам и выводам ученых людей, осмеливается замерзнуть самым бессовестным образом! Нет, это невозможно! Нужно поскорей надеть очки! Очки надел, а этот негодяй всё-таки замерз. Небывалый случай, необыкновенный! Нужно его показать коллегам.

Берет чёрта за ворот и тащит за собой.

Сцена 3

Зал в замке. Чёрт лежит на столе. Его окружают четыре натуралиста.

1-й натуралист. Вы должны согласиться со мной, господа, что тело этого покойника чрезвычайно запутанная проблема.

2-й натуралист. Это затянется. А хуже всего то, что его теплые одежды представляют такой бесконечный лабиринт, что даже путешественник Кук, который объехал весь свет, не мог бы их расстегнуть.

1-й натуралист. Вы должны согласиться со мной, что это — человек.

3-й натуралист. Разумеется. Ведь он имеет пять пальцев и не имеет хвоста.

4-й натуралист. Нужно только решить вопрос: что это за человек?

1-й натуралист. Верно! Приступая, однако, к исследованиям, никогда нельзя сказать, что ты достаточно осторожен.

Поэтому, несмотря на то, что день ясный, я советую зажечь свечи.

3-й натуралист. Совершенно справедливо, коллега!

Зажигают свечи и ставят возле Чёрта на столе.

1-й натуралист (*после долгого молчания, во время которого все четверо с напряженным вниманием присматриваются к* чёрту). Господа, я думаю, что в вопросе об этом загадочном трупе я, наконец, дошел до искомой ясности суждения и надеюсь, что не ошибаюсь. Заметьте, прошу вас, этот вздернутый нос, эти широкие одутловатые губы, заметьте, говорю я, эту решительно не поддающуюся подделке печать божественной тривиальности, разлитую по всему лицу, и вы перестанете сомневаться, что перед вами лежит современный рецензент, притом один из типичнейших.

2-й натуралист. Дорогой коллега, я решительно не могу согласиться с вашим чрезвычайно быстро высказанным мнением. Не говоря уже о том, что современные рецензенты и особенно театральные критики, по моему мнению, скорей простодушно наивны, чем тривиальны, я не нахожу в лице покойника ни одной из только что перечисленных черт. Наоборот, я скорее вижу в нем нечто девственное!... Эти кустистые нависшие брови свидетельствуют о болезненной женской стыдливости, которая старается скрыть даже свой взгляд; нос же, который вы находите вздернутым, мне кажется как бы отогнутым из любезности для того, чтобы жаждущему любовнику угодить возможно большим местом для поцелуя. Одним словом, если только признаки не обманывают меня, мы имеем дело с дочерью пастора.

3-й натуралист. Я должен признаться, что эта ваша гипотеза мне кажется несколько смелой. Что касается меня, то я допускаю, что покойник — чёрт.

1-й и 2-й натуралисты. Это ab initio невозможно, так как чёрт не подходит к нашей системе.

4-й натуралист. Не ссорьтесь, уважаемые коллеги. Я хочу высказать вам свое мнение и готов биться об заклад, что вы

мне будете аплодировать. Заметьте это неслыханное уродство, которое, кажется, нахально бьется в каждой черте этого лица, и вы должны будете согласиться, что такое чудовищное уродство не существовало бы, не будь немецких писательниц.

Остальные трое. Да, это немецкая литераторша. Мы уступаем перед силой справедливых аргументов.

4-й натуралист. Благодарю вас, коллеги! Но что это? Вы заметили, господа, что с тех пор, как мы пододвинули ей к носу огонь, покойница начинает шевелиться? Вот у нее корчатся пальцы — движется голова — открываются глаза, она жива!

Чёрт (*поднимаясь на столе*). Где я? У-у, я все еще мерзну! (*К натуралистам.*) Господа, я вас попрошу, закройте оба окна; я не выношу сквозняка.

1-й натуралист (*закрывая окно*). У вас, сударыня, вероятно больные легкие?

Чёрт (*слезая со стола*). Не всегда! Когда я сижу в хорошо натопленной печке, тогда нет.

2-й натуралист. Что такое? Что? Вы, сударыня, сидите в натопленной печке?

Чёрт. Я имею обыкновение иногда сидеть там.

3-й натуралист. Редкая привычка! (*Старательно записывает.*)

4-й натуралист. Ведь вы, сударыня, писательница? Или нет?

Чёрт. Писательница? Это еще что такое? Этих женщин чёрт иногда бесит, но да сохранит Бог чёрта от того, чтобы они стали чертями.

Натуралисты (*все вместе*). Так значит чёрт? (*Хотят убежать.*)

Чёрт (*в сторону*). Ну, теперь я должен врать, врать, сколько влезет! (*Громко.*) Господа, господа, куда же вы? Успокойтесь, пожалуйста! Я думаю, вы не станете же убегать от маленькой шутки? Я позволил себе пошутить над собственным именем.

(*Натуралисты возвращаются.*) Меня зовут Чёртом, но я не чёрт.

1-й натуралист. С кем же мы имеем удовольствие...

Чёрт. Теофил Христиан Тейфель, каноник при дворе князя X., почетный член Общества распространения христианской религии среди евреев, кавалер папского ордена за заслугу. Орден я получил недавно, именно в средние века, за поддерживание всякой сволочи в постоянном страхе.

3-й натуралист. В таком случае вы в очень уж почтенном возрасте?

Чёрт. Ошибаетесь. Мне около 11-и лет.

3-й натуралист (*ко второму*). Э, да это величайший враль, какого только я видел когда-либо!

2-й натуралист (*третьему*). Как таковой, он будет очень нравиться дамам.

Чёрт всё ближе подвигается к свече и, наконец, всовывает палец в пламя.

1-й натуралист. Господи Боже, г-н каноник, вы держите палец на огне!

Чёрт (*в смущении отдергивая руку*). Да, я люблю иногда подержать палец на огне.

3-й натуралист. Редкий случай! (*Старательно записывает.*)

Входят Барон, Лидди, Вернталь и Трутка.

4-й натуралист. Ах, г-н барон и с ним всё общество!

1-й натуралист (*обращаясь к входящим*). Господа, позвольте вам представить каноника Теофила Тейфеля, который в средние века получил от папы орден за гражданские заслуги; охотно сидит в хорошо натопленных печках и с удовольствием держит палец в огне.

Трутка. А, г-н каноник, вы появились очень кстати, чтобы обручить прелестную Лидди с г-ном фон Верталем.

Чёрт (*в смущении*). Обручить? Я? (*Вполголоса.*) Разрази меня гром. Я не знаю церковных формул!

Лидди. Не говорите так страшно, каноник! Мы можем подождать с обручением еще добрых несколько месяцев.

Верн таль. Как можете вы приказывать мне так долго ждать эту руку, которую я с такой тоской прижимаю к губам?

Лидди (*отдергивая руку*). Г-н фон Вернталь, оставьте меня в покое! Я так не люблю ваших шуток.

Вернталь. О, дорогая Лидди, я благодарю вас так безгранично, что...

Барон (*спешит угостить его табаком*). Не угодно ли табачку, г-н фон Вернталь. (Вернталь *нюхает и чихает.*)

Чёрт в это время опять подошел к огню и воткнул палец.

Натуралисты (*которые следили за каждым его движением, вскрикивают в один голос*). Смотрите, смотрите, господа, каноник опять держит палец в огне.

Чёрт. А, если так!.. (*Правой рукой вырывает у себя левую руку, бьет ею натуралистов и прогоняет их за дверь; потом прикрепляет руку и возвращается к обществу.*)

Трутка. Сударь, сударь! Что вы прикажете думать о себе? Вы вырываете руку, а потом снова надеваете ее, как чулок. Ей-Богу, в поэзии это было бы слишком смелым, а что же в действительной жизни!

Чёрт. Вас пугают мелочи! Ничего, кроме маленькой ловкости! Я учился в xxx университете, где на лекциях можно между прочим почерпнуть сведения и касательно таких вещей.

Слуга (*в двери*). Бакалавр желает, чтобы его допустили сюда. Он привел с собой гения, которого хочет представить.

Барон. Скажи этому пропойце, чтобы убирался он вместе со своим гением ко всем чертям.

Лидди. Дядя, вы портите наше развлечение. Бакалавр — самая веселая шельма из всех, какую я знала, а при своей глупости, в которой его подозревают, он великолепно знает, что

делает. Он отыскал, вероятно, на деревне какого-нибудь отчаянного дурака и представит его нам как великого поэта, причем самым бессовестным образом будет сравнивать его с Гомером и Ариостом.

Б а р о н. Ну, так пусть войдет. (*Слуга уходит.*) Но вы, г-н каноник, немножко прижмите его!

Ч ё р т. Я уж его заберу на молитву, барон.

В е р н т а л ь (Л и д д и). И всегда вы каждому...

Б а р о н. Табачку, г-н фон Вернталь?

В е р н т а л ь нюхает и чихает.

Л и д д и. Бакалавр наверно принес с собой новый запас селедок.

Т р у т к а. Ах, эти проклятые сельди! (*Выходит, нахмурившись.*)

Б а р о н. Что означают эти сельди, несносная племянница? Трутка очень заметно обиделся.

Л и д д и. Терпение, дорогой дядя! Ты скоро узнаешь из уст самого бакалавра.

Входят Б а к а л а в р и Б о г у м и л.

Б а к а л а в р (*с глубоким реверансом*). Имею честь, а также...

В е р н т а л ь. Бог ты мой! Что это за странная клякса у вас на лице, г-н бакалавр?

Б а к а л а в р (*деланно улыбаясь*). У меня? Клякса? Неужели? Вы сами, господа, можете оценить, что такое прилежание — старание...

Л и д д и. Не беспокойтесь! Мы знаем, что это значит. Вчера после заката солнца вам, вероятно, пришла в голову какая-нибудь великая мысль, и так как у вас под руками белой бумаги не оказалось, вы быстро записали свою мысль на лице.

Б а к а л а в р. Вы угадываете очень недурно...

Лидди. Или, может быть, вы случайно взглянули в зеркало и собственная физиономия показалась вам слишком отвратительной, так вы ее перечеркнули.

Бакалавр. Ах, вы становитесь колкой, очень колкой. Чернила — это подлинная кровь сердца ученого, и горе тому ученому, у которого кровь сердца ляжет на лице, ибо это выглядит противно, некрасиво и делает чёрные пятна.

Барон и Вернталь. Потешный педант!

Лидди (*шепотом бакалавру*). Шутки в сторону! Старуха Мария получила деньги?

Бакалавр. Да, барышня, и при этом она плакала от радости.

Лидди. Тише! Вот вам еще один луидор. И скажите ей, что я сама сегодня вечером зайду к ней.

Чёрт, который в это время опять подошел к огню, начинает плакать и всхлипывать.

Барон. Смотрите, что это сделалось с каноником? Всхлипывает, как маленькое колесо.

Вернталь. Действительно, у него по щекам струятся слезы.

Бакалавр. Каноник?! Богумил, поклонись!

Лидди. Что с вами, дорогой каноник?

Чёрт. И вы еще можете спрашивать? Здесь произошло нечто благородное.

Барон. Нечто благородное?

Бакалавр. Г-н каноник не ошибается, Лидди дала мне сейчас луидор для больной Марии.

Чёрт. Ведь я сказал!

Вернталь. И поэтому вы начали плакать?

Чёрт. Да, это меня настроило меланхолически.

Лидди. Успокойтесь. Это не повторится уж скоро.

Барон. Это что-то очень странное у вас, каноник.

Вернталь. Что же вы скажете на это, г-н бакалавр?

Бакалавр. Уважаемый каноник, вероятно, очень чувствительно настроен.

Барон. «Чувствительно настроен?» Откуда вы выкопали это пошлое выражение?

Бакалавр. Я его вычитал в великосветской газете.

Барон. Великосветская газета? А у вас она откуда?

Лидди. А теперь, дядя, помните вы сельди, от которых убежал эстетический Трутка?

Бакалавр. Видите ли, барон, это дело приблизительно таково. У меня в городе есть дальний родственник, г-н Пфенигшлюкер, который торгует дратвой, резными камнями, оружием, рыбой и старыми штанами. Торговля очень прибыльная.

Барон. Верим охотно.

Бакалавр. Так вот этот-то человек имеет обыкновение присылать мне через каждые две недели сверток полусгнивших селедок, за которые я плачу смешную цену, 14 грошей. Каждую селедку купец старательно завертывает в чистые листы самых скверных стихов и газет. Таким образом, я бываю всегда более или менее знаком с нашей современной литературой.

Барон. Ха, ха, ха! Селедочная литература!

Бакалавр. Этим манером я получаю стихи *Августа Куна*, рассказы *Круга фон Нидда*, звуки варгана или лиры *Теодора Гелля*, а также трагедии некоего *г-на фон Гоувальда*.

Вернталь. Бог ты мой, все — дамские писатели, все — любимые дамами авторы.

Лидди. Г-н фон Вернталь, если называть бездарнейших писак, как это теперь в моде, писателями для дам, — это не значит сказать комплимент нашему полу.

Барон. Не сердись, Лидди, на г-на Вернталя. Подумай только: Гоувальд! Остроумный, печальный и больной Гоувальд, обернутый вокруг селедки! Что за унижение!

Бакалавр. Это не унижение, барон, а улучшение! Почтенному писателю хотелось иногда сатиры. Недавно он написал пародию на «Вину», которая, несмотря на все свои недостатки, кажется мне еще слишком хорошей, чтобы рецензенты могли понять ее. Труд г-на Гоувальда назывался, если память меня не обманывает, «Мышеловкой» и имел в самом деле много тривиальности, но ни крупинки соли. С того же времени как мои селедки сжалились над ним, он пропитался солью насквозь, так что даже Мюльнер, если бы взял его в рот, должен был бы воскликнуть: «За всю мою жизнь я ничего не пробовал такого соленого».

Барон. Брависсимо, бакалавр! Вы мне нравитесь! Но, скажите, как вы, сидя в деревне, доходите до этих сатирических воззрений на современную литературу?

Бакалавр (*кланяясь в сторону* Лидди). Вот моя учительница. Когда прошлой зимой барышня болела, я каждый вечер читал ей новые произведения, и хотя она тогда приказала сжечь большинство книг, я всё-таки многим воспользовался.

Лидди. Вы мне делаете слишком много чести, г-н бакалавр!

Во время всего этого разговора Чёрт проскользнул в сторону. С злорадной улыбкой он изломал один из стульев, бросил обломки в камин, развел огонь, поставил перед камином ширмы и спрятался за ними.

Вернталь (*заметивший первый отсутствие* чёрта). Но куда же девался наш каноник?

Барон. Должно быть, сбежал. Может быть, и он один из числа этих писак.

Бакалавр. Да, да, вероятно, и он когда-нибудь будет обернутым вокруг гнилой селедки.

Барон (*сердито*). Всю июльскую книжную ярмарку следовало бы обернуть вокруг этих сельдей! Еврейские пузыри, всё воспитание которых состоит в пожирании свинины, взбираются на судейские трибуны и не только восхваляют до небес банальных лавочников, но еще осмеливаются затрагивать своими похвалами достойных всякого уважения людей! (Лидди

разговаривает в стороне с Вернталем. *Барон разражается еще сильнее.*) Кузнецы рифмы, глупые до такой степени, что если какой-нибудь их свисток дойдет до публики, эти ослы поднимают себе цену и называются хорошими поэтами; актеры, такие скучные, что все аплодируют от радости, когда они уходят со сцены, присваивают звание интеллигентных артистов; бездарности, с голосами острыми до того, что ими можно было бы резать хлеб, называются у нас истинными драматическими певцами! Муза трагедии сделалась шляющейся девкой, которую берет первый встречный сопляк и плодит с ней пятиногих уродов-телят, таких отвратительных, что я должен жалеть несчастного, который их создал. Слова«гениальный», «остроумный», «глубоко чувствующий» так опошлены, что предвижу время, когда для посрамления в глазах всей страны будут на виселице самого отчаянного мерзавца прибивать надпись: «NN — остроумный, чувствительный, знаменитый, гениальный!». О, когда же придет, наконец, великий гений, от головы до пят покрытый панцирем божественной силы, который, сжалившись над немецким Парнасом, прогонит этот сброд обратно в болото, из которого он выполз!

Бакалавр. Этот гений пришел, барон: вот он стоит перед вами; этот гений — Богумил.

Лидди (*хохочет*). Так это он!

Бакалавр. Это он, многоуважаемая, это он! Он недавно у своей собственной матери выбросил за окно все горшки.

Лидди. Богумил, ты — гений?

Богумил. Я — я — я...

Бакалавр. Изумляйтесь, сударыня, присутствию мысли, с каким он принимает живописную позу! Как чудесно он царапает виски! Ведь это точная проза Гогартовского «плачущего уличного мальчика». Я всегда говорил, что в Богумиле дремлет большой талант к художественной драме.

Барон. Художественная драма, бакалавр? Что это такое?

Бакалавр. Художественная драма — новость, барон. Дитя, которое охотно играет красками, радуется, когда находит их.

Смысл этих драм состоит в том, что всё в них должно быть художественным, начиная от действующих лиц, скорее наивных, дуралесов, получающих имена рыцаря Нанни, Ван Дика, Спинарозы, маркиза ди Сорренто и т. д.

Барон. Что вы скажете, г-н фон Вернталь, на эту характеристику художественных драм?

Вернталь. Я боюсь, что бакалавр представляет их себе более художественно, чем было это в намерениях автора.

Лидди. Господа, вы не замечаете, что в комнате становится невозможно душно?

Вернталь (*который уже несколько раз вытирал пот со лба*). О да, чувствуется сильно увеличивающаяся жара. Почти получается впечатление, будто в комнате натоплено.

Барон. Откуда же? Разве солнце топит печи.

Лидди. Скажи, Богумил, кто из них прав?

Богумил. Да.

Лидди. Ой, бакалавр, ведь это невозможный дурак!

Бакалавр. Дурак — гений, каких очень много в наше время. Он хочет быть понятым, он имеет глубину. Его произведения не бывают обернутыми вокруг гнилых селедок.

Лидди. Это говорит в его пользу и, по крайней мере, свидетельствует, что он еще ничего не написал.

Вернталь (Барону). Господа, заметьте этот дым в комнате? Он-то уж, вероятно, не от солнца происходит.

Чёрт (*начинает петь в камине за ширмами на мотив рыбачьей песни Гете*)

Ах, если б знал ты, как приятен
Чёрту жар огня...

(Протягивает последнюю ноту.)

Барон. Чёрт возьми, ведь это голос кавалера папского ордена!...

Бакалавр (*бежит за ширмы, но тотчас же возвращается в величайшем ужасе*). Ну, ну! — что это творится!? Волосы поднимаются у меня на голове. Г-н каноник сидит в камине среди пылающего огня, глотает раскаленные угли и тянет такие трели, что упаси нас, Господи!

Все. Что такое?!

Быстро отодвигают ширмы: видно, как чёрт вылезает из камина.

Бакалавр. Смотрите, смотрите, господа, откуда он вылезает! О!

Барон (Чёрту). Чёрт возьми, что за выходка? Вы с ума сошли? Сидеть в камине? Угли гло...

Чёрт (*в сторону*). Ну, теперь нужно быть на вершине своей славы и выворачиваться своим медным лбом. (Бакалавру) Ты, чёртов хомяк! Как ты смеешь говорить, что я сидел в камине!

Бакалавр. Господин...

Чёрт. Теперь я непоколебимо верю, что пятьдесят бочек Данаид были пятьюдесятью бакалаврами, так как всё должно наполниться, только такой истый труженик по части выбивания оплеух на детских лицах, как ты, никогда не наполнится. Каким образом, спрашиваю я тебя, бутылочная ты пиявка, мог бы видеть меня в камине, если б ты не был пьян до бессознания? Знай, что я сидел перед камином и дул в огонь.

Бакалавр. Вот тебе и раз, г-н каноник!

Чёрт. Что!? Ты у меня еще будешь разговаривать? Ты...

Лидди. Тише! Довольно уж этой брани.

Барон. Скажите, пожалуйста, чем вы натопили камин?

Чёрт (*с видимым удовольствием*). Прекрасным креслом, которое стояло там в углу.

Лидди. Это было лучшее кресло в доме.

Чёрт. Неужели? О, мои предчувствия! (*Радуется.*)

Барон. А что если бы этого мошенника бросить в собачью яму?

Вернталь. Я ничего не имел бы против этого.

Лидди. Но, дядя! Этот человек только теперь начинает интересовать меня. Я прошу, прикажи ему дать комнату в замке. За кресла, которые он изломал, я охотно заплачу.

Барон. Ох, женщины! Вам каждое сумасбродство тотчас же забивает голову! (Чёрту) Если вам угодно остаться — в вашем распоряжении прекрасная комната.

Чёрт. Я принимаю ваше предложение и благодарю от всего... (*В сторону.*) Что? Благодарить? Ведь это будет благородно! (*Вслух.*) Мне ваше предложение нужно так, как собаке пятая нога. Наконец, как можно принимать у себя в доме совершенно чужого человека, о котором ровно ничего не известно? Это скорее глупо, чем неосторожно! Но все равно. Где же тот дурак, который укажет мне мою комнату? (*Уходит.*)

Барон (Лидди). Ну, твоего гостя с кашей не съешь.

Лидди. Скажи лучше, которого и огонь не возьмет.

Барон. Я боюсь, моя девочка, что ты и часа с ним не выдержишь.

Лидди. Об этом не беспокойся.

Барон. Он готов с своим высокомерием перейти всякие границы.

Лидди. Тогда я велю выбросить его вон.

Барон. О, ты всегда найдешь, что сделать. Твою руку. Мы велим подать нам кофе в саду.

Лидди. Я сейчас приду.

Барон и Вернталь уходят.

(Бакалавру) Прошу вас: мелочь на утоление жажды. Не стесняйтесь, я знаю вашу слабость. Но вы сейчас же отнесите Марии луидор.

Бакалавр. Сию минуту, барышня.

Лидди. До свидания. (*Уходит.*)

Бакалавр. Божественная девушка! А ты, мой Богумил, что скажешь? Тебя узнали, бедный мальчик. Радуйся, так везло всем великим умам. Даже Солон, Платон, Картуш, Робеспьер, Генрих IV и Калигула испытали подобную судьбу. Пойдем, мальчик, пойдем! Я запру тебя на четыре дня в каморке и не дам ничего есть: это, быть может, сделает тебя еще более сосредоточенным, чем ты уже есть.

Богумил орет, выходит с Бакалавром.

Сцена 4

Другая комната в замке. Входит Чёрт.

Чёрт. Подожди же, барон. Ты мне дал комнату в замке — я тебе отомщу. Лидди хочет выйти замуж за Вернталя и должна будет надеть чепец — сумею помешать этому — или я не чёрт! Я не понимаю, что это значит, щекочет у меня где-то на душе. Меня охватывает какое-то сомнение — какое-то сожаление — какая-то грусть! Бог меня возьми! неужели у меня с копыта слетела подкова? (*Разворачивает платки, которыми у него были обернуты ноги.*) Ох, даже слишком верное предчувствие. Подкова совершенно стерлась. Я еле могу ступать на копыто. Ой, ой!... Нечего делать, надо превозмочь себя и послать за кузнецом. (*Хлопает в ладоши.*) Эй! кто там?

Слуга. К вашим услугам, сударь.

Чёрт. Послушай-ка, любезный. Есть тут на деревне кузнец?

Слуга. Целых два, сударь.

Чёрт. Ну, так иди и приведи мне того, который меньше смеется.

Слуга. О, в таком случае я приведу толстого Конрада; он совсем осовел с тех пор, как исправили шоссе. (*Уходит.*)

Чёрт. Бедный я, бедный! Как тут ловчее объяснить, почему у меня лошадиная нога? Несчастный я, несчастный... Но вот он уж идет. Смелей! Смелее!

Кузнец. Вы приказали...

Чёрт. Так вы этот... этот...

Кузнец. Я кузнец из деревни. А где ж лошадь, которую нужно подковать?

Чёрт (*вспыхнув*). Послушайте, я не... (*Прикрывает рукой рот.*) Осторожнее, голова! Прошу вас, садитесь, г-н кузнец, очень прошу. Вы женаты?

Кузнец. Разумеется.

Чёрт. Ваша жена, вероятно, превосходная женщина?

Кузнец (*вздыхая*). Ну, у каждого свои изъяны.

Чёрт (*тоже вздыхая*). Ах, да.

Кузнец (*вставая*). Будьте добры, скажите мне...

Чёрт. Ах, вы торопитесь, вам очень некогда... Вы — отец семейства! Носите сапоги! Имеете ноги! (*Застегивает у него жилетную пуговицу.*) И у меня тоже, и у меня тоже нет лошадиных ног.

Кузнец. Верю вам, сударь, даже не глядя, верю.

Чёрт. Верьте этому всегда: взглянувши или не глядя. У меня нет лошадиных ног! — нет! Самое большее, так это может быть... (*Говорит шепотом и произносит такие слова, как «моральный», «благородный», «христианин», с величайшим усилием, беспрестанно чихая.*) Господин кузнец, вы очень бла-бла...-благородный! мо — морд — моральный!.. — воспитанный человек, очень набожный, трудолюбивый, усердно посещающий кир — кир-кут — кирху... христианин. Вам я могу с доверием сказать (*старается спрятать левой ногой правую*) — на правой ноге у меня копыто!

Кузнец (*рассматривая с любопытством*). Что? Как? Копыто? А!?

Чёрт. Нет, нет, нет! Не столько копыто, сколько лошадиная ступня — или, вернее, нечто, похожее на лошадиную, или, скорее, на человеческую ступню — одним словом, несколько затверделая подошва, которая издали и при плохом зрении может производить впечатление копыта.

Кузнец (*сгорая от любопытства*). Может быть, вы бы эту ступню, если можно...

Чёрт. Сейчас, сейчас, милый, дорогой кузнец! Сию минуту! (*Снимает с ноги платки и показывает ее кузнецу; сам же, сгорая от стыда, закрывает лицо носовым платком.*) Если бы вы прибили сюда поскорее какую-нибудь железку.

Кузнец (*берет его ногу в руки*). Э, послушайте, да это не затверделая подошва, — это здоровенное копыто, каким ни одна лошадь — то есть, вернее, ни одна душа человеческая похвалиться не может.

Чёрт (*стыдливо шепчет из-под платка, которым он всё еще закрывает глаза*). Подкуйте, подкуйте же поскорей!

Кузнец. К счастью, у меня с собой есть подкова величиной с канделябр. Приколочу ее так, что просто прелесть! (*Подковывает Чёрта.*) Ну, теперь держится крепко!

Чёрт (*радостно*). Держится?

Кузнец. Это стоит талер.

Чёрт (*про себя*). Талер? Разве я с ума сошел? (*Вслух.*) Ах ты, разбойник, грабитель, да знаешь ли ты, кого ты подковал? Я — чёрт, мне (*Кузнец убегает; чёрт кричит ему вслед*), мне пять раз сто тысяч лет с чем-то, я уж поймал душу твоего деда и надеюсь прийти и за твоей; я еще при жизни сверну тебе шею, если ты хоть слово пискнешь обо мне! И я еще буду платить тебе, висельник! (*Переменяет тон.*) А как этот бедный грешник удирал, когда узнал мое настоящее имя! Но должен, однако, отдать ему справедливость: угодил он мне шибко. Подкова держится как живая! Меня охватывает приятное чувство силы. (*Гребет копытом.*) Ну, а теперь, чтобы окончательно прийти в себя, надо с часок вздремнуть, а потом с особенным старанием примемся за расстройство этого брака. (*Садится на диване и вытаскивает из кармана книжку.*) Как это хорошо, однако, что взял я с собой мое никогда неизменное средство для сна: «Мессиаду» Клопштока! Достаточно мне прочитать в этой книге две строчки, чтобы почувствовать себя сонным, как суслик. (*Раскрывает книгу.*) Где мы остановились в последний раз? Ага, на странице 29-й! (*Читает две строки и засыпает.*)

ДЕЙСТВИЕ 2

Сцена 1

Зал в замке. Входит Чёрт с завернутым копытом.

Чёрт. Шляется здесь какой-то верзила, длинные пальцы его, кажется, без устали показывают на виселицу, на которой его когда-нибудь вздернут. Может быть, он пригодится для исполнения моего плана. А вот и он! Отойдем в сторону и послушаем, что он скажет?

Барон Мордакс. Шикарная штучка эта Лидди и сильно мне по вкусу. Женюсь на ней или убью ее.

Чёрт (*выходя из прикрытия; в сторону*). Почтенный человек! (*Вслух.*) Граф Скотина, если не ошибаюсь?

Барон Мордакс. Барон Мордакс, если у вас шкура не чешется.

Чёрт. Вы с ума сходите от молодой баронессы.

Барон Мордакс (*со стоном*). О, чрезвычайно.

Чёрт. Я ее дам вам.

Барон Мордакс. Как?

Чёрт. Но оговариваю для себя одно условие.

Барон Мордакс. Оговаривайте, что вам только угодно.

Чёрт. Прежде всего, вы должны приказать своему старшему сыну изучать философию.

Барон Мордакс. Согласен.

Чёрт. Во-вторых, вы должны убить 13 портных.

Барон Мордакс. Что ты смеешься надо мной, мошенник? Что за идиотское желание? Убить тринадцать портных! Почему же именно портных?

Чёрт. Потому что они самые невинные.

Барон Мордакс. Ах, вот что! Но тринадцать! Что за неимоверное число? Ну, уж в крайнем случае я готов свернуть шеи семи, но ни одному больше.

Чёрт (*обидевшись*). Вы думаете, что я, как цыган, буду с вами торговаться? (*Хочет уйти.*)

Барон Мордакс. Подождите! Я убью девять, — одиннадцать, — наконец, двенадцать. Но от тринадцатого вы меня увольте. Это будет больше круглого числа.

Чёрт. Хорошо, я удовлетворюсь и этим, если вы изломаете тринадцатому хоть несколько ребер.

Барон Мордакс. Ну, из-за нескольких паршивых ребер мы не будем ссориться. Но... но...

Чёрт. Еще «но»?

Барон Мордакс. Видите ли, у меня новая тужурка и белый жилет: при стольких убийствах я могу слишком запачкаться.

Чёрт. Только это? Так ведь можно прикрыться салфеткой.

Барон Мордакс. Ах, чёрт меня возьми! Резон! Ведь можно прикрыться салфеткой.

Чёрт. В таком случае я жду вас завтра возле лесной избушки в Шальбрунне. Там вы снимете салфетку и примете баронессу в свои объятия.

Барон Мордакс. Ого-го-го! Для этого мне не надо будет салфетки. (*Уходит.*)

Чёрт. Вот так повезло! — как говорит Октавий Пикколомини. Судя по моим физиономическим наблюдениям, с г-ном фон Вернталем дело тоже должно наладиться, потому что он выглядит точь-в-точь, как набожный Эней, когда вчера в полдень три тысячи лет тому назад я встретил его убегающим от Дидоны.

Входит Вернталь, разговаривая сам с собой.

Вернталь. Итак, скоро свадьба. Моя невеста остроумна, весела и благородна. Но у меня есть 12 000 талеров долга, она же слишком умна для того, чтобы дать мне в руки такой большой капитал. Ах, если б она сидела на Лысой горе, а я нес на спине ее золотые мешки!

Чёрт (*выходя из прикрытия; в сторону*). Тоже почтенный человек! (*Вслух.*) Ваш слуга, г-н фон Вернталь. Что у вас слышно?

Вернталь. Ох, скверно, г-н каноник.

Чёрт. Сколько вы хотите за свою невесту?

Вернталь (*разражаясь гневом*). Послушайте, вы!

Чёрт. Я страстный собиратель холостых жуков, и толстых трактирщиков, и молодых невест; за хорошей ценой не поскуплюсь.

Вернталь. Гм! гм! Значит, коллекционер? Вы не поскупитесь в хорошей цене. Так сколько вы дадите за Лидди? Она чрезвычайно красива.

Чёрт. За красоту уплачиваю 2000 талеров конвенциональной монетой.

Вернталь. Умна!

Чёрт. За это скидываю 5 грошей и 2 пфеннига, так как ум у девушки — порок.

Вернталь. У нее изящная нежная ручка.

Чёрт. Значит, она дает нежно пощечины. За это плачу 7000 талеров золотом.

Вернталь. Она еще невинна.

Чёрт (*с кислой миной*). Ах, невинность здесь, невинность там! За это не дам больше 3 грошей и 1 пфеннига медью.

Вернталь. Но кроме того у Лидди много чувства и воображения.

Чёрт. Чувство портит тело, а воображение создает голубые подковы под глазами. За весь этот товар я для шутки дам только 3 гроша.

Вернталь. У вас довольно скверный вкус.

Чёрт. И, наконец, чтобы вы не говорили о возможных моральных качествах баронессы, этих вещей не выносит мое здо-

ровье, я заплачу вам еще 11 000 талеров голландскими рублями. И теперь спрашиваю, можете вы принять мои условия?

Вернталь. Сколько же это всего выйдет?

Чёрт (*считая на пальцах*). За красоту — 2000 талеров конвенциональной монетой, за невинность 3 гроша 1 пфенниг медью, за нежную ручку — 7000 талеров золотом, за чувство и воображение — 3 гроша для шутки, за умолчание о моральных качествах лица — 11 000 талеров голландскими рублями. Всего: 20 000 талеров 3 гроша и 4 пфеннига. Из этого долой: 5 грошей 3 пфеннига за ум; остается чистым: 19 999 талеров 22 гроша и 2 пфеннига.

Вернталь. Давайте руку, г-н коллекционер невест и жуков! Когда ж я получу денежки?

Чёрт. Сейчас! Но только прежде вы должны пообещать мне, что завтра вы заманите Лидди к лесной избушке в Шальбрунне, что сумеете устроить так, чтобы ее не провожали служанки, и не будете стараться узнать, кто там похитит барышню.

Вернталь. Согласен на всё, кроме заманивания баронессы в Шальбрунн, так как это могло бы кинуть на меня подозрение. Я бы вам советовал подговорить эстета Трутку, чтобы он убедил Лидди проехать в ту сторону. Он страстно зачитывается произведениями неоромантической школы и до безумия любит одинокие лесные избушки.

Чёрт. Попробую воспользоваться им. Но, однако, ввиду этого ограничения нашего договора, вы должны согласиться, что половину следуемой вам суммы я уплачу австрийскими бумагами.

Вернталь. Однако же вы чертовски заядлый скопидом.

Чёрт (*принимая это за комплимент, сконфуженно благодарит*). О, что вы... Я краснею. Действительно, я рад своему посрамлению, действительно, я очень охотно бываю скупым, с бешеным удовольствием подковываюсь, но всё-таки не чувствую себя достаточно заядлым скопидомом. (*Уходит с Вернталем.*)

Сцена 2

Комната Трутки.

Трутка (*сидит за столом и жаждет творить*). Ах, эти мысли! Рифмы есть, но мысль, мысль! Вот я сижу, пью черный кофе, грызу перо, пишу, зачеркиваю и не могу найти ни одной мысли! Гм! Как ее поймать? Стой, Эврика! Что за идея блеснула у меня сейчас! Фантастично! Божественно! Я напишу сонет о мысли, что я не могу найти мысли, и ей-Богу, эта мысль о безмыслии — гениальнейший помысл, какой только мог блеснуть у меня! Я срифмую произведение именно о том, что ничего не могу произвести! Как это будет остроумно, как оригинально. (*Бежит к зеркалу.*) Честное слово, у меня гениальное выражение лица! (*Садится к столу.*) Ну, теперь начнем! (*Пишет.*)

Сонет

Я за столом сижу, перо в зубах терзаю,
Как...

Что? Что такое, выходит, похоже, как я, сидя, грызу перо? Где мне взять подходящее сравнение? Побегу разве к окну и взгляну на двор, может быть, увижу случайно что-нибудь подходящее. (*Открывает окно и смотрит.*) Там вон под забором сидит мальчик... Нет, это не подходит! А вон там на скамейке сидит нищий и грызет кусок сухого хлеба. Нет, это было бы слишком тривиально, слишком обыкновенно! (*Закрывает окно и ходит по комнате.*) Гм, гм! Неужели действительно ни одна мысль не придет мне в голову? Перечислим по очереди всё, что грызет и жует. Кот грызет, хорек грызет, лев... Эврика! лев! Что грызет лев? Грызет овцу, вола, козу, коня. Стой! Коня! Что для коня грива, то для гусиного пера бородка: следовательно, сходство довольно близкое. (*С радостным криком.*) Победа! Вот образ! Смелый, новый, кальдероновский!

Я за столом сижу, перо в зубах терзаю,
Как — (*дописывает*) — лютый лев, пока день не забрезжит,
Коня, терзая быстрое свое перо, скрежещет...

(*Читает две дописанные строчки шепотом, затем вслух, затем прищелкивает языком, очевидно, наслаждаясь ими.*) Нет, нет! Такой метафоры еще никогда не было. Меня поражает соб-

ственная поэтическая мощь. (*С наслаждением цедит сквозь зубы чашку кофе.*) Конь — львиное перо! и еще эпитет «быстрое». Как это неслыханно метко! Какое же перо может быть быстрее коня? А слова: «пока день не забрезжит». Разве они не прямо-таки гомеровские? Они, правда, не нужны там, но, однако, они создают самостоятельный образ; возвышают его до малого эпоса! О, я должен еще раз посмотреться в зеркало! (*Смотрится.*) Ей-Богу, высоко гениальное лицо! Нос, правда, велик, но это так и должно быть по носу гения!

Входит Чёрт.

Чёрт. Bonjour, г-н Трутка.

Трутка (*поворачивается и уж хочет ответить на приветствие, как вдруг замечает копыто, с которого в эту минуту свалились платки*). Всемогущий Боже — чёрт! (*Хочет проскользнуть мимо него боком, чтобы добраться до двери.*)

Чёрт (*увидев свое обнаженное копыто, бешено бьет им*). Отвратительная неосторожность! (*Трутке.*) Не пугайтесь. Я читал ваши произведения.

Трутка (*делаясь сразу сговорчивым*). Вы действительно читали?

Чёрт. Да. И нравились они мне страшно.

Трутка (*теперь с полным доверием*). Вы награждаете меня похвалой, которой в действительности... Вы сами тоже пишете?

Чёрт. Я...

Трутка (*не дав ему кончить*). Вы должны писать! Только попробуйте! Вы будете писать чудесные поэмы!

Чёрт (*в сторону*). Потому что похвалил твои.

Трутка. Только я вас попрошу, подписывайте под стихами не свое имя, а какое-нибудь другое. Не потому, что вы, по теперешней моде, стыдились бы своих произведений, а чтобы скрыть характерность своего имени. Если, например, некто, у кого голова полна мрачных и слепых закоулков, может называться ясным, то почему не можете вы титуловаться ангелом, небом или добродетелью?

Чёрт. Г-н Трутка, вы даете мне спасительный совет! Впрочем, уж не одно из моих произведений увидело свет, хотя бы, например, недавняя французская революция, трагедия в четырнадцати годах с прологом Людовика XV и хорами эмигрантов. Пьеса была принята очень скверно, главным образом потому, что гильотинировала критиков. Не могу я также, несмотря на тайные усилия многих моих друзей, поставить ее во второй раз в Пруссии, Австрии или Англии. Цензура там очень суровая. Однако ж я имею надежду, что с небольшими изменениями она увидит свет рампы в Испании, если только князь д'Ангулем не выпьет до дна моего горького испанского винца. В настоящее время я работаю над фарсом под названием «Борьба Греции за независимость», сочинение автора французской революции. Выпущу я его в издании турецкого султана.

Трутка. Ваши произведения, которые, как оказывается, я знал давно, не зная, что вы их автор, ваши произведения, говорю я, представляют из себя нечто громадное, г-н Чёрт! Но, однако, неправдоподобности и свободы касательно места и времени, какие вы позволяете себе, слишком велики. И, наконец, стихи! стихи! Размер и мировоззрение в этих произведениях указывают до некоторой степени...

Чёрт. А вы знаете, что такое мир?

Трутка. Что за вопрос? Мир — это соединенное представление обо всем, что существует, начиная от крохотного червяка и кончая наиболее необъемлемой солнечной системой.

Чёрт. Знайте же, что это соединенное представление о мировой жизни, которое вы величаете титулом мира, есть не что иное как посредственная комедия, состряпанная во время школьных каникул безусым и желторотым ангелом, — ангелом, если не ошибаюсь, из восьмого класса гимназии, живущего в мире, всё-таки не понятом людьми. Экземпляр, в котором мы находимся, дает книжный магазин в X.; в настоящее время его читает красивая дама, которая знает автора, и еще сегодня, т. е. за шесть триллионов лет, выскажет за вчерашним чаем свое мнение о книжке.

Трутка. Послушайте, я с ума сойду! Если мир — комедия, то что же в таком случае ад, который ведь тоже находится в мире?

Чёрт. Ад — это иронический отрывок упомянутой пьесы, который удался восьмикласснику, как это обыкновенно бывает, лучше, чем небо. Небо же должно быть спокойной частью произведения.

Трутка. Неужели же ад не представляет ничего больше? Но как же — как вы караете преступников?

Чёрт. Над убийцей мы смеемся так долго, пока сам он не начнет с нами смеяться, что дал себе труд уничтожить человека. Самым тяжелым наказанием для осужденных на вечную муку является обязательное ежедневное чтение «Вечерней газеты» и «Вольнодумца» с лишением права наплевать на них с отвращением.

Трутка. Да, я вижу, г-н Чёрт, что в аду знают не только мои стихи, но даже всю немецкую литературу. Чем это объясняется?

Чёрт. Очень просто. В ад попадает не одно только зло, но и всё пошлое и тривиальное: почтенный Цицерон сидит возле злого Катилины. Но так как теперь самой пошлой из всех бездарностей является современная немецкая литература, то мы занимаемся ею преимущественно.

Трутка. Гм, если немецкая литература составляет в аду главное занятие, то какими же удивительными должны быть ваши второстепенные дела?

Чёрт. В свободное время мы выделываем из невидимых, а следовательно, прозрачных духов стекла для окон или для очков. А вот, например, недавно, когда моей бабушке пришел в голову удивительный каприз увидеть подлинное ядро добродетели, она надела себе на нос двух философов: Канта и Аристотеля. А так как от этого в глазах у нее делалось всё темнее, она вместо них взяла для лорнета двух мужиков-поморов, благодаря чему она стала видеть так отчетливо, как только ей хотелось.

Трутка (*всплеснув руками*). Неслыханное, удивительное дело! Скажите, вы там знаете что-нибудь о небе?

Чёрт. Почему же нет? Недавно много было у меня хлопот с Самиэлем из «Вольного стрелка», который пришел в ад и непременно хотел подружиться со мной; но за добро, сделанное

им при жизни лесничему Максу, я принужден был, однако, силой вытащить его на небо. Он сильно упирался, но, наконец, когда я продел ему сквозь ноздри железное кольцо, он глухо сказал: «Это припомнится!». У ворот неба принял его с распростертыми объятиями Сократ и повел поскорее к парикмахеру, чтобы он сбрил себе бороду и принял хоть немного цивилизованный вид.

Трутка. О, если вы так знаете небесные дела, заклинаю вас, скажите мне, что делают те бессмертные рыцари добра, которых я избрал путеводными звездами моей жизни и моих произведений. И прежде всего, что делает этот высокий образец дружбы, божественный маркиз Поза?

Чёрт. Вы имеете в виду маркиза, который выступает в «Дон-Карлосе»?

Трутка. Да, мальтийца.

Чёрт. В таком случае вы сильно ошибаетесь, он сидит у меня в аду.

Трутка. Что такое?

Чёрт. Да, да, мой дорогой. Подобно тому, как Самиэль удивился, когда ему велели идти на небо, так маркиз Поза обалдел, очутившись вдруг в аду. Но мы тотчас же отобрали у него его громовую трубу голоса и дали ему роль, к которой он проявлял большую склонность: он сделался суфлером и открыл пивную с вывеской: «Королева Елизавета».

Трутка. Это невозможно, неправдоподобно. Поза — пивник! Я подумать об этом не могу!

Чёрт. Успокойтесь! Как кажется, он полюбил свою настоящую деятельность: он полнеет, жиреет, живот уж отвис у него...

Трутка. Маркиз Поза с отвисшим животом! А что поделывает другой высокий образец самопожертвования, благородный искренний художник Спинароза? Он, вероятно, заседает в первом ряду сияющих небесной славой, рядом с Курцием и Регулом?

Ч ё р т. О, нет, ошибаетесь и на этот раз. Спинароза исполняет обязанности маркера в пивной Позы; там он упражняется в самопожертвовании, в которое так охотно играл на земле, несмотря на то, что оно ему никак не удавалось. Теперь же, когда он подает гостям кувшин Мерзебургера, его полуоткрытый рот красноречиво свидетельствует, что отказаться от этого кувшина для него гораздо труднее, чем от деревянной Камиллы. Недавно он даже украдкой попробовал замочить уста в кувшине, но в это время Поза так ловко смазал его по уху, что он русский месяц об этом не забудет.

Т р у т к а. Боже! Как человек ошибается! Поза дает пощечину Спинарозе! Я просто теряюсь! А Камиллу вы называете деревянной! Неужели вы серьезно так думаете, г-н Чёрт? Ах, пожалуйста, как поживает это идеальное создание любви, которое даже в позднейшие, так называемые лучшие годы, когда сыну уж минула шестнадцатая весна, не забывает о любовнике и находит для него в своей груди сладкие вздохи, как восемнадцатилетний подросток? О, эта почтенная женщина, вероятно, витает вместе с Теклой и Юлией над болотами вечного счастья?

Ч ё р т. Да, она попала на небо и присоединилась к обеим девушкам. Но когда однажды Текла мысленно назвала ее «матерью», эта почтенная особа так сильно обозлилась, что вскоре очутилась у нас в аду. Там она провела в одиночестве три недели, продолжая начатые еще на небе размышления: правильны ее взгляды или нет. Как вдруг однажды проходил мимо нее Фальстаф, как всегда томимый жаждой, и уж не знаю, как это случилось, но только принял он ее за стакан сиропа, схватил и выпил без остатка. Потом он жаловался мне, что сироп, вероятно, был не свежий, так как с ним случились страшные боли.

Т р у т к а. Я уже не верю собственному мнению: я почти теряю смелость спрашивать еще. И все-таки, что поделывают мои любимые герои трагедий: Валленштейн Шиллера и Гуго Мюльнера?

Ч ё р т. Оба они в аду. Гуго, правда, умирая, думал, что небо раскрывается перед ним, но ему привиделось то, что у умирающего является весьма понятным. Правда, брат его вырвал из рук Херувима страшный меч мести, но не затем, чтобы отбро-

сить его, а для того, чтобы собственноручно отрубить голову убийце. И если при этом он привлекал его улыбкой, он делал это, как тот, который смехом и кликом манит непослушного пса, чтобы затем оттрепать его побольнее. Что же касается Валленштейна, то мы, проэкзаменовав его как следует, нашли в нем достоинства директора училища, поэтому мы немедленно поручили ему заведование адской гимназией в X. Мы были бы им в высшей степени довольны, если бы не один недостаток: сколько раз он поднимает палку, чтобы оттрепать ею какого-нибудь маленького лентяя, столько же раз кричит: «здесь не место, чтобы бить!» — «несмотря на это, пусть бьют!» — «однако я предпочитаю не делать этого!» и т. д. до тех пор, пока мальчишка не подцепит ему сзади бумажный хвостик.

Трутка. Чёрт меня... (*Торопливо поправляется с поклоном.*) Пусть г-н Чёрт будет добр взять меня, если изумление и удивление не стеснили мне дыхание! Но продолжайте! Что поделывают одинокие поэты? Шиллер, Шекспир, Кальдерон, Данте, Ариосто, Гораций?

Чёрт. Шекспир пишет объяснения к «Францу Горну»; Данте выбросил за окно «Эрнеста Шульца»; Гораций женился на Марии Стюарт; Ариосто купил себе новый зонтик; Кальдерон читает ваши стихи, велит вам очень кланяться и советует, чтобы вы вместе с Лидди посетили лесную избушку в Шальбрунне, так как этот одинокий домик лежит в истинно романтической местности.

Трутка. О, я счастлив! Чрезвычайно счастлив! Я влезу на шпиц крыши! Кальдерон читает мои стихи! Кальдерон велит мне кланяться! Я от радости съем сальную свечку! Кланяйтесь тысячу раз г-ну де ла Барка. Скажите ему, что я его неистовый поклонник, что я посещу избушку вместе с Лидди, хотя бы я должен был переломить ей ноги, что...

Чёрт. Довольно! У меня нет больше времени! Если я вам когда-нибудь буду нужен, я живу, как вам известно, в аду. Отсюда из деревни, правда, туда немножко далеко, но если вы захотите попасть туда особенно скоро, поезжайте в Берлин, Дрезден или Лейпциг и спросите швейцара первой попавшейся гостиницы на улицах, посещаемых по вечерам. От этих гостиниц до

Тартара будет много-много пять минут пути, а ведут к нему великолепные, чрезвычайно часто исправляемые шоссе. Но вечереет! Умеренного сна! (*Хочет уйти.*)

Трутка (*удерживая его*). À propos! Одно слово! не могу ли я узнать, для чего вы теперь вышли на землю?

Чёрт. Потому что в аду сейчас предпраздничная уборка: моют полы.

Трутка. Благодарю вас за любезный ответ. Сладкого сна!

Чёрт. Умеренного сна! (*Уходит.*)

Сцена 3

Пригорок у деревни. Входит Мольфельс.

Мольфельс. Вот она, наконец, родная деревня! А вот серая церковная башня откликается на«Ангел Господень». Как приветливо звонит она мне после четырехлетней разлуки! И старый замок остался тем же: величественный и гордый, он господствует среди цветущих садов; в его огромных окнах играет пурпуром первый блеск вечерней зари! О, Лидди, Лидди! Как я люблю тебя! (*Гневно.*) Если бы только не был я так безобразно некрасив!

Входит Бакалавр, не видя Мольфельса.

Бакалавр. Тут я остановлюсь, отсюда буду смотреть на нивы моего школьного округа и распущу вожжи моей патриотической фантазии. Как это всё могло бы быть улучшено! Если бы мужики были обязаны ходить в школу до тех пор, пока чему-нибудь не научатся, они должны были бы еще и после конца мира доучиваться недель шесть на хлебе и воде. Затем, какое употребление можно было бы сделать из большого дубового леса, лежащего там, вдалеке? Когда же настанет это блаженное время всеобщего образования, когда весь этот лес срубят на школьные скамьи, скамьи систематически расставят по всем полям, сгонят на них жаждущую знания молодежь и меня назначат директором всего этого? О, тогда с помощью воздушного шара я сделаю из солнца мою светлую кафедру, церковный шпиль я буду употреблять вместо пера, озеро в долине будет

моей чернильницей, а ближние пригорки — куском солонины, поднесенной мне родителями и друзьями просвещения в знак благодарности. (*Глубоко задумывается.*)

Мольфельс (*подходит и бьет его по плечу*). Вы погрузились в истинно педагогические мечты, г-н бакалавр?

Бакалавр. Г-н Мольфельс! Я ослеплен этой радостной неожиданностью! Как же вам понравилась Италия, страна, в которой камни говорят? На Венере Медицейской всё еще не заметно следов старческого увядания? А...

Мольфельс. Всё это я расскажу вам при случае. А теперь, что у вас тут слышно? Всё по-старому?

Бакалавр. Ничего особенного не произошло здесь во время вашего отсутствия, вчера приготовляли насос, чтобы предотвратить третьедневошний пожар; а богач Варфоломей, женившись, наконец, на Катерине, которую он так трогательно любил, сделал теперь аналогию к своим штанам: куртку из оленьей шкуры; она несколько смягчает твердость кулаков его жены. Что касается моей нижайшей половины, то мне везло, как старику Гомеру: два года я не ел свинины.

Мольфельс. Из чего вы заключили, что Гомер не ел свинины?

Бакалавр. Из того, что он так тонко ее описывает, г-н Мольфельс.

Мольфельс. В таком случае вы должны безобразно описывать водку?

Бакалавр. Водку не обязательно, а добродетель.

Мольфельс. Оказывается, нет правила без исключения. Но скажите, что слышно в замке? Что Лидди? Всё весела?

Бакалавр. В замок прибыл печник, который выдает себя за каноника и претендует на потерю невинности уже за две недели до появления на свет. Наконец, веселость баронессы и колкий юмор ее дяди находится...

Мольфельс. Пожалуйста! Взамен хороших новостей вот экземпляр «Воспоминаний» Якова Казановы де Зейнгальт. Хоть они сшиты и в сафьян переплетены, но всё-таки невозможно

растрепаны. Я купил их у еврея, от которого не мог иначе избавиться. За всем тем, они мне ни на что не нужны. (*Уходит.*)

Бакалавр. «Воспоминания» Якова Казановы де Зейнгальт? Этого Наполеона разврата? Этого генерала наиболее победных поражений? И что же я, ничтожный бакалавр, стану делать с ними? Ага, знаю. Я подарю книжку жене судьи в благодарность за присланный мне горшочек гороха. Она всё понимает и сумеет основательно проштудировать Якова Казанову де Зейнгальт.

Входит Товия.

Товия. Добрый вечер, г-н бакалавр!

Бакалавр. Добрый вечер, г-н Товия! (*В сторону.*) Чёрт возьми! Как тут избавиться от этого дурака?

Товия. Ну, что поделывает Богумил? Были вы с ним в замке?

Бакалавр. Вы не слышали, г-н Товия, что около получаса тому назад в корчму прибыл дантист, который бесплатно рвет зубы?

Товия. А, чёрт с ним! Посмотрите, у меня два ряда таких здоровых зубов, что можно на них вилы точить.

Бакалавр. Ну, так что же? Ведь рвут бесплатно. Нужно и это принимать в расчет.

Товия. А, ей-Богу, правда! Хороша собаке и муха. Пойду и велю вы-рвать себе несколько коренных. (*Уходит.*)

Бакалавр. О, блаженная наивность! Сладчайшая простота! Ты покинула роскошь городов и скрылась в избе мужика! Товия велит себе вырвать зубы, потому что получит это удовольствие бесплатно! О! о! о! (*Уходит.*)

Сцена 4

Комната в замке. Входит Лидди и Барон.

Барон. Позволь предостеречь тебя. Я не доверяю г-ну фон Верталю.

Лидди. У него есть свои недостатки, но что он имеет и достоинства мужчины, он доказал это недавно в поединке с графом фон Наубек.

Барон. В поединке? Ого, вчера дрались на дуэли два молодых барича из-за того, что в то время, когда один уверял своей честью, что он уже несколько раз стоял у позорного столба, другой не хотел ему верить. Спокойной ночи! Что касается г-на Вернталя, я сказал свое. (*Уходит.*)

Лидди. Предостережения дяди начинают оказывать свое влияние. Верталь не таков, каким я его считала в первые дни нашего знакомства. И странно, мне сейчас вспоминается некий г-н Мольфельс. Правда, у него было безобразнейшее лицо, как только можно себе представить, однако он был самый остроумный и самый милый человек, какого я знала.

Входит Слуга.

Слуга. Какой-то г-н Мольфельс ждет в зале.

Лидди (*удивленная*). Кто такой? Мольфельс? Каков он из себя?

Слуга. Мы только что вытащили из замкового пруда семь старых баб, которые, взглянув на него, попадали со страху в воду.

Лидди (*в сторону*). Без сомнения, это он! (*Вслух.*) Проси сюда. (*Слуга выходит.*) Мне будет немножко трудно скрыть от него свое удивление

Входит Мольфельс.

Мольфельс (*в сторону*). Вот я снова вижу ее! (*Вслух.*) Сударыня, я возвращаюсь из Италии и спешу приветствовать вас.

Лидди. Я приветствую вас в родном краю, приветствую сердечно. Вас не обманули ожидания? Как Рим?

Мольфельс. Серые руины выглядывают из-за зеленых лесов, гулкие шаги раздаются по пустынным улицам, но, слушая с Капитолия, со всем вымершим городом семи холмов перед глазами, замирающие где-то на далеком горизонте громы

минувшей бури, чувствуешь особенное волнение, как если б стоял в такую минуту на церковной башне в Берлине.

Л и д д и. Мне кажется, что в Риме даже мысль о смерти не должна причинять боли.

М о л ь ф е л ь с. Правда! Там человек почти стыдится, что живет.

Л и д д и. Вы видели во Флоренции моего брата.

М о л ь ф е л ь с. Вот письма от него и его супруги.

Л и д д и. Ах, дайте. (*Ломает печати.*)

М о л ь ф е л ь с (*пристально вглядываясь в Лидди, пока она читает письма*). Что за прелестная женщина! почти слышна музыка ее движений. Как два одухотворенные керосинные огня, блестит неугасающее пламя ее очей, как озеро над своим дном колеблется ее грудь над сердцем! Счастлив избранник, усталая голова которого может отдохнуть на такой груди! (*Нетерпеливо проходит по комнате.*) Пусть я буду проклят, если смогу дальше выносить это положение! Я, наконец, должен узнать, могу ли я надеяться, или же должен повеситься на первой попавшейся осине. Несмотря на свое уродство, признаюсь ей в любви – и тогда пан или пропал! (*Подходит к Лидди.*) Пусть не пугает вас мое предложение, так как я даже слишком хорошо понимаю, что моя особа пугает лошадей, что мои сапоги, несмотря на то, что в них торчат мои ноги, так пусты, как две дуплистых вербы, что мои уши...

Л и д д и. Господи! Г-н Мольфельс, вы начинаете бредить?

М о л ь ф е л ь с. А мой нос! Ого-го, мой нос! Всё человечество вздрагивает, как шкура тигра, красный, как лисица, плоский, как новелла Каролины Пихлер, и короткий, как секунда.

Л и д д и. Как секунда! Как же длинна в таком случае ваша правая рука?

М о л ь ф е л ь с. Как високосный год! Стоя, выпрямившись, я могу расстегивать у себя ботинки. Этот рост мой, конечно, не напоминает прусского гвардейца, а скорее приводит на память сны и мечты сержанта лейпцигской муниципальной гвардии. Чёрт должен знать, как мои руки научились бесконечной скром-

ности: они делают из меня стереотипный комплимент и неутолимого исследователя собственных ног, которые можно бы недурно сравнить с двумя опухшими турецкими саблями.

Л и д д и. Увольте вы меня от этих опухших турецких сабель и выведите меня, наконец, из изумления. К чему ведет это вдохновенное описание собственной персоны?

М о л ь ф е л ь с. К тому, чтобы упасть к вашим ногам, к тому, что я боготворю вас, что я вас люблю!

Л и д д и. Я должна вам признаться, что вы умеете ловко затягивать нить любовных объяснений! Вы по крайней мере предпосылаете им подробное описание своей наружности. Судя по этому описанию, я скорее предположила бы, что ввиду своих ног вы запишетесь в цех пекарей, чем будете объясняться мне в любви.

М о л ь ф е л ь с. О, не разрывайте мне сердца моими ногами. Нет человека, который питал бы более злостную ненависть к этим двум универсальным средствам против любви! Если бы я, например, спас жизнь какому-нибудь хорошему человеку, который упал в болото, то он, взглянув на мои ноги, отвесит мне пощечину и убежит что есть духу! Несмотря на всё, дорогая Лидди, сила страсти вынуждает меня высказать во второй раз мою любовную клятву; я зашел уж так далеко, что стыжусь есть говядину с горчицей, так как это кажется мне слишком тривиальным для влюбленного. В моем любовном экстазе я написал трагедию, содержание которой слишком идиотское для того, чтобы я мог удержаться и не рассказать вам его сейчас. Итак: моим произведением вместо судьбы я велел управлять богине антифаталистов: скуке! При поднятии занавеса богиня чествуется чтением отрывков из драматических произведений Эдуарда Геге. Вдруг из храма раздается приговор, что богиня уничтожает благородную княжну из Сальвавении. Толпа воет, колокола звонят, княжна стонет, будто чёрт уж хватает ее в когти; все в бешеном отчаянии бросаются к выходу, долой со сцены. Потом входит Оссиан и съедает бутерброд. Когда он кончает есть, вдруг переменяется декорация и представляется аудиенц-зала в царском дворце. Царь одет в наполеоновскую жилетку, а сильные мира сего стоят кругом в серых гамашах, расстегнутых

в великом горе. В углу комнаты лежит пара разозлившихся друг на друга чулок, которые стараются отравить друг другу жизнь. Здесь же висит плюшевый кафтан и перелистывает Энциклопедию, попивая из чашечки чай. Но вот ползет жаждущее крови, мстительное, ипохондрическое перо для сметания пыли...

Л и д д и. Останови его, справедливое небо! Я начинаю дрожать за свой рассудок.

М о л ь ф е л ь с. Я хотел только показать вам, что мой ум пропал от любви.

Л и д д и. Я надеюсь, что вы не принимаете слишком серьезно эту любовь, хотя бы потому, что я уже обручена с г-ном Вернталем.

М о л ь ф е л ь с. О, пусть же после этого меня поглотит земля, я самый несчастный человек в мире! Обручена! Ей-Богу, слезы бьются у меня в глазах. (*Водит ладонью по лбу.*) Если... Если в этой тоске я покушусь на свою жизнь, то вероятнее всего, что я застрелюсь, так как, топясь, я мог бы получить насморк, а являться к судейскому трону Бога-Отца с насморком, принимая во внимание чиханье, было бы слишком шумно и неприлично. (*Уходит.*)

Л и д д и. Этот человек мог бы нравиться женщинам больше, чем он сам предполагает.

ДЕЙСТВИЕ 3

Сцена 1

Комната Б а к а л а в р а, освещенная лампой.
К у з н е ц и Б а к а л а в р разговаривают.

К у з н е ц. Да, г-н бакалавр, у него было лошадиное копыто и гривка над ним.

Б а к а л а в р. Это чёрт, Конрад, чёрт собственной персоной! Можете прочитать в любой естественной истории, что чёрт имеет лошадиные копыта.

К у з н е ц. Да он и кричал мне вслед, что он — чёрт, и грозил свернуть мне шею, если я кому-нибудь об этом проболтаюсь.

Бакалавр. Ну, об этом вам нечего беспокоиться! Я вот на него имею другие планы. Что вы скажете на то, что вот мы бы с вами чёртика этого поймали, посадили в клетку да и стали бы возить его по ярмаркам и по праздникам, как морскую деву или, для того чтобы сделать афиши еще более изумительными, как морскую вдову? Себе бы мы присвоили звание профессоров морской девственности.

Кузнец. Мы бы вскоре сделались тогда сумасшедшими богачами.

Бакалавр. Мы могли бы также преподнести его публике как то, чем он есть, именно как чёрта. Мы научили бы его танцевать: велели бы скакать с палкой в такт мелодии: «Как дивно нынче блещут зори по утрам!» и, наконец, для изумления зрителей, мы всадили бы ему, как дрессированному льву, голову в пасть.

Кузнец. Ну, этой штуке трудно будет его научить: у него довольно маленький рот.

Бакалавр (*гордо шагая по комнате*). Достойный сожаления, неверный Фома! Моих учеников я выучивал вещам гораздо более трудным.

Кузнец. Э, я до сих пор как-то не заметил этого на своем Юрке.

Бакалавр. Ваш Юрка! Это тупое картофельное брюхо! С ним даже Конфуций, наверно, не знал, что такое свечка, напрасно жег бы свечи.

Входит Маргарита.

Маргарита. Добрый вечер, г-н бакалавр! Барыня велела мне назвать вас бессовестным быком и бросить вам в нос присланные воспоминания Якова Казановы.

Бакалавр (*собирая отдельные тома*). Гм, гм! Значит, эти книжки не годятся барыне для науки или для кухонных занятий?

Маргарита. Ах, г-н бакалавр, какой вы глупый! Что эти вещи не для кухонных занятий, за милю всякая душа христианская слышит. Барыня бесится от злости.

Бакалавр. Гм, гм! Но я вижу здесь только три тома, а я послал барыне четыре: куда же девался четвертый?

Маргарита. Как раз во время самой крепкой ругани барыня быстро спрятала этот четвертый том в ручной мешочек.

Бакалавр. Во время самой крепкой ругани, в ручной мешочек! Что за невозможное недоразумение!

Маргарита. До свидания, г-н бакалавр! (*Уходит.*)

Бакалавр. Кузнец, кузнец, теперь уж я знаю, как мы поймаем чёрта! Вы можете построить клетку?

Кузнец. Думаю, что сделаю ее хорошо.

Бакалавр. Так беги, лупи домой и сделай сегодня ночью клетку величиной с человека, с дверцами в пол-аршина. Я поставлю эту клетку завтра вечером в лесу, положу в нее воспоминания Якова Казановы де Зейнгальт, а сам спрячусь за деревьями. Такого прохвоста, как чёрт, всегда следует подозревать, что он ходит в лес красть деревья. Когда он придет, я надеюсь, что воспоминания Якова Казановы де Зейнгальт, которые, судя по тому, что жена судьи оставила у себя четвертый том, должны заключать в себе нечто исключительно греховное, приманят его в клетку той магнетической силой, какой зло притягивает чёрта. Тогда я выскочу, захлопну дверцы и засвищу сквозь пальцы.

Кузнец (*видимо, желая сказать Бакалавру чрезвычайно лестный комплимент*). О, г-н бакалавр, да вы обмозговали это истинно фило... филю... Ну... как это...

Бакалавр (*покровительственно хлопая его по плечу*). Говорится: философски, мой друг, философски. Немецкие филологи производят это слово от «viele Stvohwisch»что значит: много соломенных вех. Нужно только «е» в слове «viele» переменить на «о», «stvoh»читать как «so», вместо «ю» произносить «f», и слово «philosophisch» очень не философски, но зато истинно филологически будет выведено и произведено.

Кузнец (*делая вид, что понял*). Совершенно верно, господин бакалавр. Выведено. Тут сидит заяц в перце, а там кот из горшка выглядывает. Офицер же, это опять нечто другое. Ого, мы, кузнецы, не глупы. Мы, кузнецы, не глупы. (*Уходит.*)

Бакалавр (*надевая халат*). Поздно уж. Для подкрепления желудка налью-ка себе еще рюмочку, а потом скорее под перину. О, кто-то еще стучит? Войдите.

Входят Трутка и Мольфельс.

Трутка. Вы уж собирались спать, г-н бакалавр? Нам очень неприятно, что мы помешали. Вы не знаете ли какого-нибудь средства против самоубийственных порывов? Г-н Мольфельс страдает этой болезнью.

Бакалавр. Если бы я смел советовать, то я предложил бы незаменимое в таких случаях успокоительное средство из восьми или двенадцати бутылок вина; они по крайней мере несколько отдаляют зло.

Трутка. Bene, г-н бакалавр! Дюжину вина! Живо! Закрыть ставни! Мы сегодня устроим себе веселую ночку! Идет, г-н Мольфельс?

Мольфельс. Да возрадуется ад. Страдание — это зеркальный соус радости, и я сделаю сегодня такое употребление из моего горя. Бакалавр, вина! Вот деньги. Если же я, несмотря на всё, пожелаю упорно держаться своего намерения, то завтра у меня будет достаточно времени, чтобы исполнить то, что я сегодня не исполнил.

Бакалавр (*вдруг становясь подвижным, как кубарь*). Эхма. Вы изрекли рыцарские слова, г-н Мольфельс. Моей же идеей будет — притащить вино. (*Бежит к занавеске.*) Богумил, Богумил, вылезай из постели. Раз, два. Надень фонарь, зажги штаны. Вылезай из постели. Вылезай скорей. Пойдешь со мной в корчму и поможешь мне нести вино.

Богумил (*вылезает из-за занавески, заспанный, в откровенном неглиже; плаксиво моргает глазами*). Ги, гу, ги... Печка дымит... Турки трубят...

Бакалавр. Что ты, бродяга? Шарики у тебя в голове перевернулись? На вот, вотри себе воды в глаза! Живо, живо! Где твои штаны, где камзол? На, надевай мою тужурку. Так. Видишь, как она величественно сидит на тебе. Как бархатное платье с хвостом. Ты выглядишь, как театральная королева. Идем, брат, идем, идем! (*Выбегают.*)

Мольфельс. Ха-ха. Трутка, эту сцену вы можете целиком втиснуть в одну из своих комедий!

Трутка. Г-н Мольфельс, в уме ли вы? Такой тривиально-комический выход? В настоящее время комизм должен быть тонким, таким тонким, что его совершенно незаметно. Если же зритель, несмотря на это, что-нибудь заметит, то тогда его удовлетворит не столько пьеса, сколько собственная наблюдательность, которая нашла что-то даже там, где решительно ничего не было. Да, наконец, немцы слишком воспитанны и рассудительны для того, чтобы выносить смелый здравый юмор.

Мольфельс. О, да, немец не смеется до тех пор, пока он не убедится, что сумеет дать себе формальный ответ в том, чему он смеялся.

Трутка. Поверьте, что если бы теперь кто-нибудь написал пьесу, до малейших подробностей основанную на высших началах, если бы он решился провести свои идеи смело и оригинально, большинство публики узнало бы о нем именно поэтому, не умея среди чащи деревьев разглядеть леса.

Мольфельс. Вы, наверное, провалились уж с такой комедией, созданной во имя высших начал?

Трутка. Ах, не говорите: «провалился», — это звучит слишком грубо. Лучше сказать, «упал», — это, во всяком случае, выражение нежнее.

Мольфельс. Могу я вам дать совет? В будущем пишите исключительно трагедии. Если только вы сумеете придать им надлежащую уверенность, вы будете упиваться аплодисментами. Прежде всего сюжет пьесы должен быть соответственно ничтожным и плоским, ибо в противном случае ни один близорукий бараний лоб не сумеет объять целого. Затем, вы не должны полагаться на ум и наблюдательность читателя даже в мелочах, а если, по несчастью, в целое впутается какая-нибудь выдающаяся сцена, вы сейчас же должны объяснить, какую она имеет цель и в какой связи с целым ее надо понимать. Притом, ради Бога, всё вместе мягко, ибо всё мягкое нравится, хотя бы это был только жидкий кал. Вкусы дам помните всегда как лучшее указание, так как, хотя ни один истинный поэт не признает

их призванными судить о делах искусства, они теперь в его царстве составляют высшую апелляционную инстанцию. Что призвало их на этот высокий пост: слабые ли нервы или ловкость в щипанье корпии, до сих пор остается вопрос неразрешенным. Но вместе с тем достоверно, г-н Трутка, что если вы имеете в себе достаточно силы, чтобы низвергнуть одно из этих прав, то о вас сейчас же закричат, что вы — безумный, мечущийся куда ни попало, грубый фантазер, который в диком размахе соединяет вместе красивое с уродливым. Если бы Шекспир и Гомер встали бы теперь из гроба с своими творениями, следовало бы ждать приговоров критики, в которых «Илиаду» назвали бы безвкусной путаницей, а «Лира» сараем для бомб. Мало того. Вероятно, нашлись бы рецензенты, которые дали бы Гомеру добродетельный и деликатный совет, чтобы он путем обработки и подражаний попробовал взобраться на высоту «Зачарованной розы», а Шекспиру посоветовали бы, чтобы он учился познанию людей, усердно штудируя повести Гельмины фон Хези и Фанни Тарнов.

Трутка (*во время всей речи Мольфельса покрякивает и выражает жестами, что он не согласен с ним*). Мои воззрения не позволяют мне поощрять ваши вылазки против всевозможных правил. Правила, по-моему, необходимы; они до некоторой степени — штаны гения. На чем же должен основываться писатель, по чему познавать самого себя, если в своем отношении к критикам он не...

Мольфельс. Писатель должен основываться только на собственном таланте, познавая себя только по спокойному и ясному творческому самосознанию. Что же касается его отношения к критикам, то следует помнить, что критики в поте лица строят свои укрепления на пространстве величины их мозга, а следовательно, очень узком; появится же гений, увидит кругом жалкую тесноту, разрушит преграды и бросит их на головы критикующих господ с такой силой, что те завоют. А толпа, услышав эти крики, в простоте душевной говорит: они критикуют.

Трутка. Гм, значит, каждый нелестно раскритикованный поэт мог бы найти в вас горячего защитника.

Мольфельс. Как далек я от чего-нибудь подобного, доказывает уже то, что я неоднократно упрекал правительства в жестокости по отношению к публике и взывал к ним, чтобы они без колебаний повесили добрую половину поэтов за их негодные стихи.

Трутка (*с непонятным беспокойством*). Нет! Нет! Это было бы слишком! Вешать! Милосердный Боже, что за ужасная мысль... Генрих Дёринг, Фридрих Штейн... о, челюсти у меня трясутся, ей-Богу, у меня челюсти трясутся. (*Вздыхает с видимым облегчением.*) Ах, наконец-то идет бакалавр с вином.

Бакалавр и Богумил — оба нагруженные бутылками.

Бакалавр (*поет*)

Vivat Бахус, Бахус вышний,
Бахус — это крепкий муж!

(*к Богумилу*)

Пой же, глупый фитиль!

Богумил (*пискливо*)

Vivat Бахус, Бахус вышний,
Бахус — это крепкий муж!

Мольфельс. Ты, Богумил, так пищишь, что камни хотели бы иметь уши, чтобы заткнуть их.

Бакалавр. Хе, хе! Правда, у этого мальчугана миленький голосок. У меня уж есть двадцать два письма от сирен; они хотят пригласить его в свой хор; но я каждый раз отвечаю, что он еще слишком молод.

Трутка. Ну, длинноносый, довольно молоть языком. Стаканы на стол.

Бакалавр (*ставит стаканы*). Есть.

Трутка. А теперь наливать.

Бакалавр. Терпение. Терпение. Одну минуточку! (*Бежит к кровати, хватает простыню и обертывает ею голову.*)

Мольфельс. Что значит, чёрт возьми, эта идиотская чалма?

Бакалавр. Маленькая предусмотрительность, г-н Мольфельс, только предусмотрительность. Имея в виду падение на землю, я спокойно напиваюсь с повязанной головой.

Мольфельс. О, светлый испытанный практик! Как твой покорный ученик, я последую тебе тотчас же в твоих средствах безопасности.

Трутка. И я тоже!

Оба срывают с кроватей простыни и повязывают головы.

Бакалавр. Ей-Богу, три наших головы в этих уродливых простынях выглядят, как три несчастных мухи, которые попали в горшок с молоком.

Мольфельс. Расскажите, бакалавр, какую-нибудь историйку из времен вашей молодости.

Трутка. Во, во, во, что-нибудь из вашей молодости.

Садятся к столу и наливают вино.

Бакалавр (*пьет*). Finimus troes! Прошли золотые, телячьи годы! Богумил, где ты? Разинь рот, простофиля! Глоток онемеченного шампанского не может повредить твоему патриотизму. Итак, господа, рассказ из [пропуск в тексте. — *Ред.*] для педагога, который желает поддержать у своих воспитанников должное к себе уважение, и для супруга, которого жена мучает ревностью, как бы то ни было — вещь щекотливая.

Мольфельс. Без предисловий! Вы любили! Сдать рапорт в своей первой любви!

Трутка. Ого, какой дрожью потрясает худого педагогического козла воспоминание о первой любви!

Бакалавр. О, вы, прекрасные, полные солнечных грез, невозвратно минувшие дни, когда я... Господа, чокнитесь со мной — да здравствует Анна Медок!

Мольфельс и Трутка. Да здравствует!

Бакалавр. Извините, господа, пожалуйста, я ценю эту девушку так бесконечно, что, выпивая за ее здоровье, не могу удовлетвориться одним стаканом. (*Выпивает один за другим шесть стаканов.*)

Мольфельс и Трутка. Браво, бакалавр! И мы сумеем оценить Анну! (*Тоже выпивают по 6 стаканов.*)

Бакалавр. Но раз мы все почтили Анну должным образом, я могу продолжать рассказ. Дорогое дитя было ангелом, а ее отец помощником инспектора в местной школе и слишком жалкий [пропуск в тексте. — *Ред.*] Он носил парик с косичкой, за которым с утра до полночи гонялись все собаки и кошки, принимая его, очевидно, за гнездо водяных крыс. Его кожаные штаны, укороченные долгим существованием, сделались когда-то предметом спора между нашими историками, которые дебатировали о древнейших следах торговых сношений немецкого племени с чужими народами; определили тогда эти штаны как посмертный финикийский памятник.

Мольфельс. Ого! Посмертный памятник! (*Пьют.*)

Бакалавр (*Богумилу, который стоит бездеятельно в углу*). Ты — злостный, завистливый, хладнокровный, коварный щенок. Что ты стоишь в углу, как пень, и губой не шевельнешь? Хочешь остаться трезвым, чтобы потом осмеивать наше пьянство? Выпей мне эту бутылку, или иначе велю тебе отгрызть у себя локоть на левой руке.

Богумил хватает бутылку и радостно принимается за нее.

Бакалавр (*снова обращается к Мольфельсу и Трутке*). Итак, помощник инспектора был хищником, и мы, ученики, ненавидели его так же сердечно, как искренне любили его дочь. Так как я был развитым мальчиком, а он, скучая в долгие зимние вечера, в которые никогда не зажигал огня, искал коротающего время общества, я должен был приходить к нему, как только спускались сумерки. И сидел я с ним и дочкой в темной комнате, имея его по левую, а ее по правую сторону. Цитируя ему, как попугай, отрывки из его уроков, я сжимал ручку дочери, а когда получал ответное пожатие, заходил дальше: обнимал рукой ее прекрасную шейку, трепал жабо на груди, щипал

за затылок. На мое несчастие старик однажды занял ее место; я не заметил этой перемены и начал, по обыкновению, маневрировать руками. Правда, меня поразило, что на Анне было какое-то странное, плотно застегнутое на большие стальные пуговицы платье, но, ослепленный любовью, я не обращал на это внимания. Г-н инспектор, будучи старым вдовцом, принимал эти мои ласки, очевидно, с сладостным чувством, так как не пошевельнул пальцем и молчал как рыба. И только когда я шепнул ему на ухо: «Анна, Анна, отчего ты сегодня такая плоская, сморщенная, сухая и скверная», он, обиженный, должно быть, поношением своей красоты, взбесился и так сильно огрел меня по губам, что не только вывел меня из недоразумения, но на другой день все расспрашивали меня, не велел ли я случайно привить себе натуральных пощечин.

М о л ь ф е л ь с. Великолепно, бакалаврище, великолепно! Щипать старого инспектора за камзол! О, прелесть, прелесть, прелесть!

Б а к а л а в р. Да здравствует щипание!

М о л ь ф е л ь с. Vivat! (*Пьют без счета.*)

Б а к а л а в р. Ах, г-н Мольфельс, как у Трутки глаза пухнут!

Т р у т к а (*пьяный, хватает Бакалавра за грудь*). Скажи ты мне, разве нет, разве нет! Разве мои стихи не избитая, бездарная мазня, на которую следует наплевать?

Б а к а л а в р. Они стоят ровно столько, сколько стихи Элизы фон Гогенгаузен, урожденной Окс.

Т р у т к а. Разрази меня, бакалавр, источи меня! Я червь, я жалкий идиот! В моих стихах нет свежести и силы, в моих мыслях нет смысла. Я червь, я ничтожный червь. Брось меня в помойку, бакалавр, брось меня в помойку!

Б а к а л а в р (*всё пьет и понемногу также теряет сознание*). Не плачь, Труточка, и говори тихо, чтобы ночной сторож не услышал. Ты вошел в раж. Не правда ли, Мольфельс?

М о л ь ф е л ь с (*бросается Бакалавру на шею*). Ах, моя Лидди, моя Лидди!

Бакалавр (*женским голосом*). Ты изломаешь мне жабо на груди, дорогой Карл. (*Указывая на Богумила, который высовывается из угла с пустой бутылкой в руках.*) Но спрячься скорей, спрячься, дорогой. Потому что идет отец!

Мольфельс. Ты немножко пьяна, моя Лидди?

Бакалавр. Увы, Карл, под хмельком я немножко.

Трутка (*валясь на пол*). «О, непотребство, ты побеждаешь, а я должен погибнуть». (*Засыпает.*)

Богумил (*взбираясь на колени к Бакалавру и говоря ему прямо в лицо*). Ты, недобрый бакалавр! Бил ты меня, толкал ты меня, ругал ты меня! Я пьян. Теперь я тебя бью, я тебя толкаю. Видишь!

Бакалавр. О, мой почтенный отец! Прости! Я не могу иначе: или выйду за Карла, или должна буду умереть. О, не будь таким жестоким, великолепнейший из отцов. На коленях я умоляю тебя, не будь жестоким: не убивай твоей несчастной дочери!

Мольфельс. О, да, барон, не убивайте нас, не омрачайте нашего счастья, временного и вечного.

Богумил валится на землю.

Бакалавр (*радостно*). Победа! Победа! Он прощает, он валится на землю. Карл, Карл, приди в мои объятия! Мы можем свободно любить!

Мольфельс (*внимательно присматривается к* Богумилу). Когда я внимательно присматриваюсь к отцу, он кажется мне чертовски маленьким в сравнении с тем, каким он был раньше.

Бакалавр. Он вынес оспу, дорогой мой!

Мольфельс. Ух! Ух!

Бакалавр. Боже, о чем ты так вздыхаешь?

Мольфельс. Горе мне, горе! Я боюсь, что свалюсь со стола.

Бакалавр. Против этого нет другого средства, как только поскорее влезть на стол.

Мольфельс взбирается на стол, чтобы не упасть с него, и падает на пол.

Бакалавр (*раздирающе кричит, ломает руки над головой*). О, судьба, судьба, неумолимая судьба! Никакая мудрость людская тебя не отклонит, ни один смертный не уйдет от тебя. Несмотря на то, что Мольфельс взобрался на стол, он, однако, должен был упасть с него! О ты, жестокое, как мрамор, твердое, чудовище.

Мольфельс. Что же мне никто не поможет подняться? Бакалавр. Лидди. Куда вы девались?

Бакалавр. Zayre, vous pleurez? Больно мне это. Ma parole, это мне больно! Venez, ma chère! На дворе темно, как в аду. Пойдем в костел, поиграем на органах. (*Берет Мольфельса под руку, и оба, шатаясь, уходят.*)

Сцена 2

Поляна на рассвете. Барон Мордакс выходит на прогулку, встречает 13 портных, закрывает себе грудь салфеткой и закалывает их всех по очереди.

Сцена 3

Поле в деревне. Входят четыре натуралиста с окровавленными головами; у каждого из них в руке большой камень.

Все вместе. Мы умышленно разбиваем камнями себе головы для того только, чтобы наконец додуматься, кто такой этот так называемый каноник, который всовывает пальцы в огонь. О! О! О!

Один из них. Только не сомневаться, господа. Наука призывает нас. Попробуем еще раз. Смелее. Еще раз побьем себе головы.

Все. Да, еще раз побьем себе головы.

Бьют себя камнями по голове так, что искры сыплются; не получают результатов и, ругаясь, уходят.

Входят Бакалавр, Мольфельс и Трутка.

Бакалавр. Бешеная была эта ночь! Бешеная ночь! Когда я проснулся, я, к своему изумлению, лежал возле педали костельного органа.

Мольфельс. Я сидел, как турок, с подогнутыми ногами на одном из гробов фамильного склепа баронов.

Трутка. А я, бакалавр, спал под вашим столом, рядом со мною храпел, как барсук, Богумил.

Бакалавр. По моему, разумеется, неплохому предложению, было бы недурно съесть общую раннюю закуску; она должна облегчить послеродовые боли пьянства, или, говоря по-немецки, прогнать катценяммер.

Трутка. Очень досадно мне, что я не могу составить вам компании, у меня не терпящее отлагательства поручение к баронессе. (*Уходит*).

Мольфельс. Я с вами, г-н бакалавр. Идемте! У меня громадный аппетит. (*Уходят*).

Сцена 4

Комната в замке. Входят Трутка и Лидди.

Трутка. О, не отказывайте в моей просьбе: позвольте мне убедить вас поехать. Шальбрунн — это один из великолепнейших уголков земли: как пастушья хижина из Pastor fido Гуарини, в одинокой зелени дубового леса стоит сторожка; словно два длинных и текучих соловья, чирикают два журчащих ручья в окружающей тишине, а пленницы, как чувствительно выражается некий граф и вместе юркий поэт, пленницы цветут там среди зелени и тихо шелестят свои молитвы в сладком уединенном лесном умилении.

Лидди. Нежно продекламировано, г-н Трутка! Как далеко отсюда до Шальбрунна?

Трутка. Меньше мили. Дорога идет через живописную местность, среди лесных пригорков и моря цветов.

Лидди. Так будьте готовы, а кучер пусть запрягает. Через час мы поедем с дядей к сторожке. (*Выходит вместе с* Труткой.)

Сцена 5

Густой лес. Вечер. Входит Бакалавр, неся на плечах огромную клетку.

Бакалавр. Солнце зашло, усталый мир надел звездный шлафрок, одна половина земли кажется мертвой, злая мечта страшит беззащитный сон, чародейство начинает свою страшную службу у бледной Гекаты, испуганный воющим стражем ночи, волком, громадными шагами бандита крадется разбой, чтобы начать свое кровавое дело, кузнец сковал мне клетку: я поставлю ее здесь в чаще, издали эхо доносит удары топора — это чёрт крадет деревья, и я сильно ошибся, если бы магическое влияние трех томов Якова Казановы де Зейнгальт, изданных Вильгельмом фон Шуцом, не привлекло бы его сюда! Для верности я усилю эффект сочинениями покойного Альтинга и положу их на Казанове, как злой перец на кабаньей ветчине.

Ставит в зарослях клетку, открывает дверцы, кладет вовнутрь Казанову и посмертные сочинения Альтинга, а сам прячется в стороне; молчание; входит Чёрт и нюхает.

Бакалавр. Ага, уж явился! Как его колет в нос.

Чёрт. Я чувствую двоякую добычу: слева что-то отвратительное, развратное, справа — спившееся, бьющее детей!

Бакалавр. Поди к чёрту! Это намек на мою особу?

Чёрт (*идя к Казанове*). Разврат сильно меня влечет (*поворачиваясь в сторону* Бакалавра), но пьянство тоже притягивает. (*Останавливается по-середине.*) Если б только знать, что из двух более ненормально? (*Нюхает еще сильнее*).

Бакалавр. Ой, моя совесть!

Чёрт. Есть, наконец! Вот это, насквозь перепившееся и притом бьющее детей, в сто раз хуже, в сравнении с ним отвратительнейший разврат является истинной невинностью. (*Бежит в сторону Бакалавра.*)

Бакалавр (*убегает от него кругом, прячась за стволами деревьев*). Вот те и попал я в кашу! Не подумала моя душа, что она грешнее, нежели воспоминания Якова Казановы де Зейнгальт и посмертные сочинения Альтинга! Потому что ведь это только клевета злостного г-на Мефистофеля! Слава Богу, у меня в кармане есть кусочек конфессионала, который я вчера спьяна вытащил. Нужно показать ему, это его сразу прогонит. (*Делает, что сказал.*)

Чёрт (*фыркает и отскакивает назад*). Тьфу! Пьянство облагородилось щепкой конфессионала. Тьфу! Ну, в таком случае, я обращусь лучше к разврату, хотя он и более добродетелен.

Жадно вскакивает в клетку; в то время, когда он взял в руки Казанову, прибегает Бакалавр и захлопывает за ним дверцу.

Чёрт (*вскакивает с криком*). Проклятие, заперли меня, я в заключении! (*С силой встряхивает решеткой.*) Напрасно! Напрасно! Прутья спаяны накрест: ничего я не сделаю. (*Увидев Бакалавра.*) А, это ты, шельма, бродяга, мошенник — нет, нет! Я хотел сказать: как это ты, дорогой, милый, добрый человек! О, выпусти меня, выпусти меня, почтенная душа!

Бакалавр. Prosit, вкусное! На сало ловятся мыши, а на Казанову и Альтинга черти. (*Берет на плечи клетку и уносит Чёрта.*)

Барон Мордакс входит с разбойниками.

Барон Мордакс (*откашливается, отплевывается и начинает речь*). Господа разбойники! Баронесса Лидди пребывает в настоящее время в сторожке в Шальбрунне. Так как упомянутая особа по своей воле моего предложения принимать не желает, я вынужден схватить ее. Вы начесали свои волосы на физиономии гуляк, чтобы я через вас не осрамился?

Разбойники. Да, начесали.

Барон Мордакс. Прекрасно.

Уходят.

Мольфельс (*входит с тремя вооруженными слугами*). Шляются здесь в лесу подозрительные банды. Лидди теперь в Шальбрунне – я опасаюсь, что на нее готовится какое-то покушение. Зарядите пистолеты! Может быть, выдастся случай влепить в лоб какому-нибудь мошеннику.

Заряжают и уходят.

Сцена 6

Убогая комната в шальбруннской сторожке.
Входят Барон, Лидди и Трутка.

Лидди. О, г-н Трутка, вы нас жестоко надули. Если здесь романтично, то... Дядя, дорогой, всё тут пронизывает меня ужасом. Вели запрягать, чтобы убежать скорей из этого разбойничьего гнезда.

Барон. Ты дрожишь, дитя? Что такое, это не в твоем обычае.

Лидди. О, умоляю тебя, вели запрягать, вели скорее запрягать!

Барон. Эй, вы! Хозяин! (*Входит Хозяин.*) Накормил ты моих лошадей?

Хозяин. Я чужих лошадей не кормлю. (*Уходит.*)

Лидди. Старый медведь!

Барон (*выбегая за ним*). Дерзкий мошенник! Ты должен их накормить!

Лидди. Дядя, куда? Не слушает! Мчится вниз по лестнице. И хоть бы немного света в этой мрачной комнате! Г-н Трутка, где же вы?

Трутка (*сдавленным голосом*). Я, Лидди, я...

Лидди. Боже, что это? Что за шум под полом?

Трутка (*стуча зубами*). О, это, наверно, только мышь пробежала.

Л и д д и. О, я почти дрожу от собственного дыхания. Такого беспокойства я никогда не испытывала! Ах, наконец! Дядя возвращается со свечкой.

Б а р о н (*со свечкой в руке; его быстрые движения обнаруживают в нем большое волнение*). Взгляните мне в глаза, г-н Трутка! (*Освещает его лицо.*) Нет, вы ничего не знаете об этом. Я освобождаю вас от ответствен-ности.

Л и д д и. Боже мой, да что всё это значит?

Б а р о н. Здешний хозяин — изменник и мошенник. Он впускает в дом шайку разбойников и отказывает дать мне лошадей.

Л и д д и. Господи! Мы погибли!

Б а р о н. И не беда, если бы дело шло только о деньгах, но намерения грабителей касаются тебя, Лидди, тебя!

Т р у т к а. О, если так, спасите нас, спасите нашу жизнь! Утопающий и за бритву хватается. Если вы согласитесь предводителю этой шайки в приватной аудиенции, возможные последствия которой можно будет легко скрыть в так называемой поездке на воды...

Л и д д и. Молчи, несчастный рифмоплет, и спрячься за печкой вместе с своей жалкой жизнью! (*Выхватывает из волос шпильку.*) Прежде чем кто-нибудь из этих бродяг коснется моей руки, эта шпилька десять раз пронзит мою грудь. Ну, дорогой дядя, забаррикадируем дверь! В опасности самый слабый часто бывает самым сильным.

Б а р о н. Благородное рыцарское дитя! (*Загромождают дверь.*)

Л и д д и. Нужно заставить ее столом.

Б а р о н. Он слишком тяжел.

Л и д д и. Я сама перенесу его.

Б а р о н. Лидди, Лидди, ты раздавишь себе грудь этой громадной доской. Бог ты мой, откуда берется в тебе столько силы?

Л и д д и. Возьми эту шпагу, а мне дай свой охотничий нож. Ага, вот шайка приближается!

Барон Мордакс и его разбойники штурмуют дверь и после нескольких ударов вышибают ее; Лидди бросает в них охотничий нож; шайка на мгновение колеблется; через минуту слышен голос Мольфельса, летят пули, нападающие в страхе убегают; вбегает Мольфельс, за ним его слуги ведут пленного Барона Мордакса.

Лидди. Мы спасены. (*Лишается чувств и склоняется в объятия* Мольфельса.)

Мольфельс (*Барону, указывая на Мордакса*). Вот виновник гнусного нападения. (*Двое слуг вводят фон Вернталя.*) А этот, которого мы нашли вблизи, по признанию Барона Мордакса, получил за баронессу 20 000 талеров; при этом он предусмотрительно нагрузил оба кармана луком, чтобы выжимать им у себя слезы горя.

Слуги выворачивают карманы фон Вернталя; множество луковиц падает на пол.

Лидди (*приходя в себя*). Так значит, г-н Мольфельс, вы из-за меня рисковали жизнью? Если моя рука может вознаградить вас, вот она!

Мольфельс. Осчастливленный, я склоняюсь к вашим ногам...

Лидди. О, нет! Такой человек, как вы, не должен склоняться ни перед какой женщиной. Я с радостью запечатлеваю поцелуй на устах, с которых вы сами так часто бросали смех!

Барон. Великолепно! Благословляю ваш союз.

Трутка. А я приготовлю свадебный гимн.

Лидди (*с улыбкой*). Ах, г-н Трутка, какой же вы противный.

Трутка. Я — поэт.

Барон (*Верншалю и Мордаксу*). А вы, негодяи, позор дворянства, получите безжалостную кару, какую оба вы заслужили: как самых обыкновенных злодеев я велю заковать вас вместе в кандалы и среди белого дня везти в город.

Барон Мордакс (*раздражаясь*). Разбой и смерть! Это превышает мое терпение. Транспонировать меня в кандалах

в город! Так это — награда за то, что я так божественно сыграл свою роль? И вы думаете, г-н театральный барон, что мы не знаем, что вы только актер г-на ххх и что ничего мне сделать не можете? Итак, г-н фон Вернталь, слезем в оркестр к музыкантам; это мои сердечные друзья, среди них у нас волос с головы не упадет.

Барон Мордакс и Вернталь слезают в оркестр; входит Бакалавр, неся клетку с Чёртом.

Бакалавр. Поздравляю вас, г-н барон, с счастливым избавлением вместе с племянницей из когтей барона Мордакса.

Барон. Что это, я с ума сошел, бакалавр? Ведь это вы каноника тащите в клетке на плечах?

Бакалавр (*ставя клетку на стол*). Гм, если чёрт может быть ксендзом, то он также может быть каноником и даже епископом, ибо этот замерзший печник всю жизнь был чёртом в своей собственной персоне.

Все присутствующие, не исключая Барона Мордакса и г-на Вернталя в оркестре, кричат в изумлении:

Что такое? Чёрт? О чудо!

Бакалавр. Да. Вот уже во второй раз я избавляю от него отягченный земной шар и, как воробья, завещаю его в клетке человеческому роду для свободного исследования.

Чёрт. Г-н барон, заклинаю вас, освободите меня из клетки, избавьте меня от этого бакалавра. Он издевается надо мной без конца, безжалостно давит меня, щекочет длинной крапивой, сыплет на голову мне мелкий песок три раза в минуту...

Бакалавр. Это чёрт, барон, это чёрт! Он заслужил этого! Потрудитесь взглянуть: я попробую исполнить мой заглавный эксперимент. Я велю ему съесть молитвенник и потом подать лапку. (*Дает ему молитвенник.*) Ешь! (*Чёрт вздрагивает.*) Жри, собачье племя! (*Чёрт вздрагивает еще сильнее*).

Слуга (*в дверях*). Какая-то молодая красивая дама в теплой шубе появилась в сенях неведомо откуда.

Чёрт (*радостно прыгает в клетке*). О, это моя бабушка! Это моя бабушка! Она надела шубу, чтобы не простудиться.

Трутка. Вы ошибаетесь, г-н Чёрт. Слуга говорит не о бабушке вашей, а о молодой и красивой даме.

Чёрт. Ты теленок! Разве моя бабушка может быть старой и некрасивой! Разве не знаешь ты, что мы, бессмертные, вечно остаемся молодыми? Если же, несмотря на это, я состарился и нажил морщины, то этому виной мои особые печали по причине нахождения румфордского супа.

Входит Бабушка Чёрта, цветущая, красивая женщина в модном зимнем костюме и приветствует молчаливым кивком головы.

Бабушка Чёрта. Г-н бакалавр, прошу выпустить моего внука из клетки! Взамен этого вы можете требовать какой угодно любезности.

Бакалавр. Так пусть, ваше превосходительство, он подаст мне лапку.

Бабушка Чёрта. Подай лапочку! (*Чёрт подает Бакалавру лапку, после чего тот выпускает его из клетки.*) Так вот как, дорогой внук!... Будь весел, мальчик! Мытье полов в аду окончилось. Можешь сейчас же вернуться со мной. Горячий кофе, который тебя, бедного, должен разогреть, уже ждет на столе.

Чёрт. Великолепно, отлично, бабуся! Но во время кофе я с удовольствием что-нибудь почитаю. Г-н бакалавр, нет ли с вами сочинений профессора Круга, особенно трактующих о новых исследованиях греческого вопроса?

Бакалавр. Конечно есть, именно сегодня мне прислали пачку гнилых селедок. (*Вытаскивает из кармана несколько пачек.*) Я даже могу предложить вам рассказы Ван дер Вельда, собрание сочинений утопленницы Луизы Брахман и, если не ошибаюсь, «Западно-восточный диван», а также «Годы путешествия Вильгельма Мейстера», сочинение Гете.

Чёрт. Ого, какие кучи печатной бумаги! Бабушка, ты взяла с собой прислужника, чтобы он всё это захватил?

Бабушка Чёрта. Да, цезарь Нерон пришел со мной. Он теперь стоит на лестнице и чистит твои кавалерийские сапоги, которые я привезла с собой.

Чёрт (*кричит*). Нерон! Нерон!

Входит римский император Нерон в лакейской ливрее, неся в руках кавалерийские сапоги.

Нерон. Вы звали?

Чёрт. Давай сапоги. (*Натягивает сапоги. Нерону.*) Что поделывает твой друг Тиверий?

Нерон. Лежит на белильне и сушит свое белье.

Чёрт. И умно делает! Мой почтенный Нерон, ты возьмешь под левую мышку новейшие произведения греческого вопроса, под правую — поэтические произведения Луизы Брахман и понесешь это за мной.

Нерон. К вашим услугам.

Чёрт (*обращаясь к присутствующим с плутовской улыбкой*). До свидания, господа.

Чёрт, его Бабушка и цезарь Нерон выходят, нагруженные книгами.

Бакалавр. Что это было, барон?

Барон. Я вас об этом спрашиваю, г-н бакалавр.

Трутка. У меня мелькает идея наивно-безумной баллады под названием «Нерон чистит для чёрта кавалерийские сапоги»!

Барон. А тебя, Лидди, не изумляет всё это?

Мольфельс. Лидди и я не обратили внимания на то, что здесь происходило.

Барон. Это делает вам честь; так и приличествует влюбленным. (*Слуге.*) Наш экипаж очень испорчен?

Слуга. До него никто не дотронулся.

Барон. Так принеси из-под козел корзинку с бутылками. (*Слуга уходит.*) Подкрепимся немного несколькими стаканами пунша.

Бакалавр (*словно с неба свалившись*). О, барон, какой же вы умный человек!

Слуга вносит корзинку.

Трутка (*у окна*). А кто это ходит еще там в лесу с фонарем? Он, кажется, подходит сюда!

Бакалавр. А чтоб тебя черти удавили! И шляется вот этакий мужик поздней ночью по лесу только затем, чтобы совершенно напрасно помогать нам лакать пунш! Ведь это — проклятый этот Граббе, или, как вернее я должен назвать его: этот карлик-краб, автор этой комедии! Глупый, как телячьи копыта, он ругает всех писателей, а сам ничего не стоит; у него коровьи ноги, косые глаза и обезьянья физиономия. Г-н барон, запремте дверь, запремте дверь!

Граббе (*за дверью*). О ты, проклятый бакалавр! Ты, бездонный мешок лжи!

Бакалавр. Г-н барон, велите запереть дверь, велите запереть дверь!

Лидди. Бакалавр, бакалавр! Как можно быть озлобленным на человека, который нас написал! (*Кто-то стучит в дверь.*) Войдите!

Входит Граббе с зажженным фонарем.

Морис Метерлинк

СЛЕПЫЕ

Шарлю Ван Лербергу

Действующие лица

Священник
Три слепорожденных
Слепой старик
Пятый слепой
Шестой слепой
Три слепых молящихся старухи
Слепая старуха
Молодая слепая
Сумасшедшая слепая

Очень старый северный лес, над его вечным лицом небо, сплошь усеянное звездами. — Посреди и в глубоком мраке сидит очень старый священник в длинной черной одежде. Слегка запрокинутые назад, мертвенно неподвижные туловище и голова его прислонены к стволу громадного дуплистого дуба. Лицо бледное, как воск, полуоткрытые фиолетовые губы. Немые неподвижные глаза погружены в созерцание невидимых тайн вечности и как бы обагрены бесконечными муками и слезами. Белые, как лунь, волосы падают прямыми и редкими прядями на лицо, которое освещено сильнее и носит на себе ярче выраженный отпечаток усталости, чем весь окружающий молчаливо-внимательный и мрачный лес. Исхудалые руки скрещены на коленях и в этом положении окоченели. — Направо,

на камнях, на пнях и на сухих листьях сидят шесть слепых стариков. — Налево, напротив стариков, отделенные от них вырванным с корнем деревом и обломками скалы, сидят шесть слепых женщин. Три из них молятся и все время причитают глухим голосом. Четвертая очень стара. У пятой, сумасшедшей, на коленях спящий ребенок. Шестая в расцвете молодости, и волосы ее закрывают все ее тело. На женщинах и на стариках одинаковые, широкие, темные одежды. Большинство, упираясь руками о колени и положив головы на руки, ждет; и все они, по-видимому, уже отвыкли от бесполезных движений и не обращают внимания на глухой тревожный шум Острова. От высоких мрачных деревьев, тисов, плакучих ив и кипарисов падает на них густая тень. Недалеко от священника во мраке ночи цветет группа длинных болезненных асфоделей. Несмотря на то, что луна то там, то сям старается рассеять мрак листвы, — темнота царит необычайная.

1-ый слепорожденный. Он все еще не вернулся?

2-ой слепорожденный. Вы меня разбудили!

3-ий слепорожденный. Я тоже спал.

1-ый слепорожденный. Он все еще не вернулся?

2-ой слепорожденный. Я не слышу шагов.

3-ий слепорожденный. Пора возвращаться в убежище.

1-ый слепорожденный. Хоть узнать, где мы.

2-ой слепорожденный. Стало холодно после его ухода.

Слепой старик. Кто-нибудь знает, где мы?

Слепая старуха. Мы шли очень долго, должно быть, мы очень далеко от убежища.

1-ый слепорожденный. А! напротив нас женщины?

Слепая старуха. Мы сидим напротив вас.

1-ый слепорожденный. Стойте, я подойду к вам. (*Подымается и идет ощупью.*) Где вы? — Ответьте, чтобы я понял, где вы!

Слепая старуха. Здесь: мы сидим на камнях

1-ый слепорожденный (*идет и натыкается на дерево и на обломки скалы*). Что-то есть между нами...

2-ой слепорожденный. Лучше оставаться на своих местах!

3-ий слепорожденный. Где вы сидите? — Не хотите ли к нам подойти?

Слепая старуха. Мы не решаемся встать.

3-ий слепорожденный. Зачем он разделил нас?

1-ый слепорожденный. Я слышу: кто-то молится у женщин.

2-ой слепорожденный. Совсем не время молиться!

Три старухи продолжают молиться.

3-ий слепорожденный. Хотел бы я знать, рядом с кем я сижу?

2-ой слепорожденный. Кажется я около вас.

Они ощупывают вокруг себя.

3-ий слепорожденный. Мы не можем достать друг друга!

1-ый слепорожденный. А между тем мы недалеко друг от друга. (*Он ощупывает вокруг себя и задевает своей палкой 3-го слепого, который глухо стонет.*) Тот, кто не слышит, рядом с нами!

1-ый слепой. Я не всех слышу; сейчас только нас было шестеро.

2-ой слепорожденный. Я начинаю отдавать себе отчет. Спросим и женщин надо же узнать в чем дело. Я все время слышу, как молятся эти три старухи; разве они все вместе?

Слепая старуха. Они сидят рядом со мной на камне.

1-ый слепорожденный. Я сижу на мертвых листьях.

3-ий слепорожденный. А слепая красавица, где она?

Слепая старуха. Рядом с теми, что молятся.

2-ой слепорожденный. Где сумасшедшая и ее ребенок?

Молодая слепая. Он спит, не разбудите его!

1-ый слепорожденный. О! как далеко вы от нас! Я думал, вы против меня.

3-ий слепорожденный. Мы знаем теперь почти все, что надо; поговорим немного, ожидая возвращения священника.

Слепая старуха. Он велел ждать его молча.

3-ий слепорожденный. Мы не в церкви.

Слепая старуха. Вы не знаете, где мы?

3-ий слепорожденный. Мне страшно, когда я не говорю.

2-ой слепорожденный. Вы знаете, куда пошел священник?

3-ий слепорожденный. Мне кажется, он слишком долго оставляет нас.

1-ый слепорожденный. Он становится слишком стар. С некоторого времени кажется, он сам ничего уже не видит. Он не хочет в этом сознаться из боязни, что кто-нибудь другой займет его место; но я подозреваю, что он почти ничего не видит. Надо бы нам другого проводника; он нас более не слушает, и нас слишком много. Во всем доме только и видят три монашенки и он; и все они гораздо старше, чем мы! — Я уверен, что он потерял нас и ищет дорогу. Куда он ушел? — Он не имеет права бросать нас здесь...

Слепой старик. Он ушел очень далеко: кажется, он говорил женщинам.

1-ый слепорожденный. Он только женщинам говорит, разве мы не существуем? — Придется в конце концов жаловаться на него!

Слепой старик. Кому же вы будете жаловаться?

1-ый слепорожденный. Я сам еще не знаю, увидим. — Но куда же он пошел? —Я спрашиваю женщин.

Слепая старуха. Он устал от долгой ходьбы. Вероятно, он присел на минутку вместе с нами. Он уже несколько дней очень печален и очень слаб. Он стал боязлив после смерти доктора. Он одинок. Почти ничего не говорит. Я не знаю, что случилось. Сегодня он непременно хотел пойти. Он говорил, что хочет видеть Остров, в последний раз, при солнце, до зимы. Зима, кажется, будет очень долгая и холодная, и лед, должно быть, уже двинулся с Севера. Он очень волновался, говорят, от сильных гроз, которые были на днях, река выступила из берегов и прорвала все плотины. Он тоже говорил, что море его пугает; кажется, волнуется оно без причины, и крутые берега Острова недостаточно высоки. Он хотел видеть, но не сказал нам, что увидал. — Теперь, должно быть, он пошел за хлебом и водой для сумасшедшей. Он сказал, что придется идти ему очень далеко... Надо подождать.

Молодая слепая. Уходя, он взял меня за руки, и руки его дрожали, будто он боялся чего-то. Потом меня он поцеловал.

1-ый слепорожденный. О! О!

Молодая слепая. Я его спросила, что случилось. Он мне ответил, что не знает. Он мне сказал, что царству стариков настанет, быть может конец...

1-ый слепорожденный. Что хотел он сказать этим!

Молодая слепая. Я не поняла. Он сказал, что пойдет к большому маяку.

1-ый слепорожденный. Здесь есть маяк?

Молодая слепая. Да, на севере Острова. Мы, должно быть, недалеко от него. Он говорил, что видел его огонек сквозь листву. Никогда не казался он мне таким печальным, как сегодня, и мне кажется он уже несколько дней плачет. Не знаю почему, но я тоже плакала. Я не слыхала, как он уходил. Больше

я ни о чем его не спрашивала. Я слышала, что он горько улыбнулся; я слышала, что он закрыл глаза и замолк...

1-ый слепорожденный. Ничего этого он нам не говорил.

Молодая слепая. Вы его не слушаете, когда он говорит!

Слепая старуха. Вы все ворчите, когда он говорит!

2-ой слепорожденный. Уходя, он сказал нам просто «Покойной ночи!»

3-ий слепорожденный. Должно быть очень поздно.

1-ый слепорожденный. Уходя он два или три раза повторил: «Покойной ночи», как будто шел спать. Я чувствовал, как он смотрит на меня, говоря: «Покойной ночи, покойной ночи!» — Голос меняется, когда смотришь на кого-нибудь пристально.

5-ый слепой. Сжальтесь над тем, кто не видит!

1-ый слепорожденный. Кто это говорит так некстати?

2-ой слепорожденный. Должно быть, это тот, кто не слышит.

1-ый слепорожденный. Замолчите! — совсем не время просить милостыню!

3-ий слепорожденный. Куда же он пошел за хлебом и за водой?

Слепая старуха. Пошел по направлению к морю.

3-ий слепорожденный. В его годы не ходят к морю.

2-ой слепорожденный. Мы недалеко от моря?

Слепая старуха. Да, помолчите немного, вы его услышите.

Слышно, как спокойные волны
где-то близко разбиваются, ворча, о скалы.

2-й слепорожденный. Я слышу только, как молятся три старухи.

Слепая старуха. Слушайте хорошенько, вы услышите его сквозь их молитвы.

2-ой слепорожденный. Да, я слышу, что-то недалеко от нас.

Слепой старик. Оно спало, говорят, оно просыпается.

1-ый слепорожденный. Неразумно сделал, что привел нас сюда; я не люблю этого шума.

Слепой старик. Вы хорошо знаете, Остров небольшой, и его слышно отовсюду, лишь только выйдешь за ограду убежища.

2-ой слепорожденный. Я раньше никогда не слыхал его.

3-ий слепорожденный. Мне кажется, сегодня оно совсем рядом с нами; я не люблю, когда оно шумит так близко.

2-ой слепорожденный. И я тоже, к тому же мы не просим выводить нас из убежища.

3-ий слепорожденный. Никогда мы не заходили до этого места; совсем незачем было вести нас так далеко.

Слепая старуха. Утром было так хорошо; он хотел, чтобы мы воспользовались последними солнечными днями, прежде чем запереться в убежище на всю зиму.

1-ый слепорожденный. Но я предпочитаю оставаться в убежище!

Слепая старуха. Он также говорил, что нам следует хоть немного познакомиться с нашим маленьким Островом. Он сам не везде здесь бывал; здесь есть гора, на которую еще никто не поднимался, долины, в которые все боятся спускаться, и пещеры, в которые до сих пор никто не проникал. Наконец, он говорил, что незачем дожидаться солнца всегда под сводами спален, он хотел провести нас на берег моря. Он пошел туда один.

Слепой старик. Он прав, надо пользоваться жизнью.

1-ый слепорожденный. Но мы и так ничего не увидим!

2-ой слепорожденный. Сейчас солнце светит?

6-ой слепой. Не думаю, мне кажется, очень поздно.

2-ой слепорожденный. Который час?

Отдельные слепые. Я не знаю. — Никто этого не знает.

2-ой слепорожденный. Светит еще? (*К 6-му слепому.*) — Где вы? — Смотрите; вы, кто немного видит, смотрите.

6-ой слепой. Должно быть очень темно; когда светит солнце, я вижу голубую полоску под веками, я видел ее, это было очень давно; но теперь я ничего не вижу.

1-ый слепорожденный. Я по голоду узнаю, когда поздно, и я голоден.

3-ий слепорожденный. Но поглядите на небо; быть может, вы что-нибудь увидите:

Все поднимают головы к небу, кроме тех слепорожденных, которые продолжают глядеть в землю.

6-ой слепой. Я не знаю, есть ли над нами небо.

1-ый слепорожденный. Голос звучит так, как будто мы в пещере.

Слепой старик. Я думаю, что он так звучит, потому что теперь вечер.

Молодая слепая. Мне кажется, я чувствую лунный свет на моих руках.

Слепая старуха. Должно быть, светят звезды, я их слышу.

Молодая слепая. Я тоже.

1-ый слепорожденный. Я не слышу никакого шума.

2-ой слепорожденный. Я слышу только шум от нашего дыхания!

Слепой старик. Я думаю, женщины правы.

1-ый слепорожденный. Я никогда не слышал звезд.

Два остальных слепорожденных. И мы тоже.

В листве неожиданно раздается шорох
от пролетающих ночных птиц.

2-ой слепорожденный. Слушайте! слушайте! — Что это над нами? — Слышите?

Слепой старик. Что-то пролетело между небом и нами.

1-ый слепорожденный. Надо бы узнать, где мы!

6-ой слепой. Я пробовал встать; вокруг меня колючки; я не решаюсь протянуть рук.

3-ий слепорожденный. Надо бы узнать, где мы!

Слепой старик. Этого нельзя нам узнать!

6-ой слепой. Должно быть, мы очень далеко от дома; я больше не понимаю ни одного звука.

3-ий слепорожденный. Я давно уж слышу запах мертвых листьев!

6-ой слепой. Быть может, кто-нибудь видел Остров раньше — и может нам сказать, где мы?

Слепая старуха. Мы все прибыли сюда слепыми.

1-ый слепорожденный. Мы никогда не видели.

2-ой слепорожденный. Не будем понапрасну беспокоиться, он скоро вернется, подождем еще, но в будущем мы никогда больше не будем ходить с ним.

Слепой старик. Мы не можем одни выходить.

1-ый слепорожденный. Не будем совсем выходить, по-моему, лучше не выходить.

2-ой слепорожденный. Это был праздник на Острове; мы всегда гуляем по большим праздникам.

3-ий слепорожденный. Я спал еще, когда он подошел ко мне, ударил по плечу и сказал: «Вставайте, вставайте, пора, солнце очень высоко». — Была ли это правда? Я ничего не заметил. Я никогда не видел солнца.

Слепой старик. Я видел солнце, когда был еще очень молод.

Слепая старуха. Я тоже, очень давно, когда была ребенком, но я почти ничего уже не помню.

3-ий слепорожденный. И почему он выводит нас каждый раз, как показывается солнце? Кто его видит? Я никогда не знаю, гуляю ли я полднем или полночью.

6-ой слепой. Я люблю гулять в полдень; я знаю, тогда бывает очень светло; и мои глаза делают большое усилие, чтобы раскрыться.

3-ий слепорожденный. Я предпочитаю оставаться в столовой у камина; такой хороший огонь был сегодня утром.

2-ой слепорожденный. Он мог нас вывести на солнце во двор, там находишься под кровом ограды; выйти нельзя, нечего бояться, когда дверь заперта, — я всегда ее запираю. — Зачем вы трогаете мой левый локоть?

1-ый слепорожденный. Я вас не трогал, я не могу вас достать.

2-ой слепорожденный. Говорю вам: меня кто-то тронул за локоть!

1-ый слепорожденный. Из нас никто вас не трогал.

Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! скажи нам, где мы?

1-ый слепорожденный. Не можем же мы ждать вечно!

Где-то вдали медленно бьет двенадцать часов.

Слепая старуха. О! как далеко мы от убежища!

Слепой старик. Полночь.

2-ой слепорожденный. Полдень! — Знает кто-нибудь! — Говорите!

6-ой слепой. Я не знаю, но мне кажется, что мы в тени.

1-ый слепорожденный. Я больше ничего не понимаю; мы слишком долго спали!

2-ой слепорожденный. Я голоден!

Отдельные слепые. Мы голодны и пить хотим.

2-ой слепорожденный. Мы уже давно здесь?

Слепая старуха. Мне кажется, будто я тут уже целые века!

6-ой слепой. Я начинаю понимать, где мы...

3-ий слепорожденный. Надо бы идти в ту сторону, где пробила полночь...

В это время неожиданно все ночные птицы начинают шуметь.

1-ый слепорожденный. Вы слышите? Вы слышите?

2-ой слепорожденный. Мы не одни тут?

3-ий слепорожденный. Я уже давно сомневаюсь в некоторых вещах; нас подслушивают. — Он вернулся?

1-ый слепорожденный. Я не знаю, что это, — это над нами.

2-ой слепорожденный. Разве остальные ничего не слыхали? Вы всегда молчите!

Слепой старик. Мы еще слушаем.

Молодая слепая. Я слышу крылья вокруг себя!

Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! скажи нам, где мы?

6-ой слепой. Я начинаю понимать, где мы... Убежище на том берегу большой реки; мы шли по старому мосту. Он привел нас на север Острова. Мы недалеко от реки, и, вероятно, могли бы разобрать ее шум, если бы прислушались хорошенько.
Надо будет идти к берегу, если он не вернется...
По ней и днем, и ночью плывут большие корабли, и матросы нас заметят. Быть может, мы в том лесу, который окружает маяк, — но я не знаю выхода... Кто-нибудь хочет идти со мной?

1-ый слепорожденный. Останемся здесь! — Подождем, подождем, — никто не знает направления большой реки,

и везде вокруг убежища болота; подождем... Он вернется, надо, чтоб он вернулся!

6-ой слепой. Кто-нибудь знает, с какой стороны мы пришли? Дорогой он объяснял нам.

1-ый слепорожденный. Я не обратил внимания.

6-ой слепой. Неужели никто его не слушал?

3-ий слепорожденный. Вперед надо его слушать.

6-ой слепой. Кто-нибудь из нас родился на Острове?

Слепой старик. Вы уже знаете, что мы прибыли из других мест.

Слепая старуха. Мы пришли с другого берега моря.

1-ый слепорожденный. Я думал, что умру во время переезда.

2-ой слепорожденный. Я тоже, мы ехали вечером.

3-ий слепорожденный. Мы все трое из одного прихода.

1-ый слепорожденный. Говорят, в ясную погоду его отсюда можно видеть, к Северу. — У него тут колокольни.

3-ий слепорожденный. Нас случайно высадили.

Слепая старуха. Я не могу об этом больше думать. Я почти ничего не помню, когда говорю об этом... Слишком давно это было... Там холоднее, чем здесь...

Молодая слепая. Я пришла из очень далека...

1-ый слепорожденный. Откуда же вы?

Молодая слепая. Я не сумею это сказать. Как я вам объясню? — Это слишком далеко отсюда, это по ту сторону моря. Я родом из очень большой страны... Я сумела бы объяснить только знаками, — но мы ничего не видим...

Я слишком долго странствовала... Но я видела солнце, и воду, и огонь, горы и странные цветы...

Подобных нет на этом Острове: здесь слишком и мрачно, и холодно... С той поры, как я больше не вижу, я уж не узнаю их

запаха... Но я видела моих родителей и сестер... Я была слишком молода, чтобы понимать, где я была... Я еще играла на берегу моря... Но я так ясно помню, что я видела!... Как-то раз я смотрела на снег с вершины горы... Я начинала различать тех, кто будут несчастны...

1-ый слепорожденный. Что вы хотите сказать?

Молодая слепая. Я еще узнаю их иногда по их голосу... Мои воспоминания гораздо яснее, когда я о них не думаю...

1-ый слепорожденный. У меня нет воспоминаний.

Над деревьями с криком пролетают большие перелетные птицы.

Слепой старик. Опять что-то пролетает под небом.

2-ой слепорожденный. Зачем вы прибыли сюда?

Слепой старик. Кого вы спрашиваете?

2-ой слепорожденный. Нашу молодую сестру.

Молодая слепая. Мне говорили, что он может меня вылечить. Он мне сказал, что со временем я буду видеть, тогда я покину Остров...

1-ый слепорожденный. Мы все хотели бы покинуть Остров!

2-ой слепорожденный. Мы всегда останемся здесь!

3-ий слепорожденный. Он слишком стар; он не успеет нас вылечить!

Молодая слепая. Мои веки закрыты, но я чувствую, что глаза мои здоровы...

1-ый слепорожденный. Мои открыты.

2-ой слепорожденный. Я сплю с открытыми глазами.

3-ий слепорожденный. Не будем говорить о наших глазах!

2-ой слепорожденный. Вы давно уже здесь?

Слепой старик. Как-то вечером, во время молитвы я услыхал незнакомый женский голос, и по голосу понял, что вы очень молоды... Мне так захотелось увидеть вас, услышать...

1-ый слепорожденный. Я тогда ничего не заметил.

2-ой слепорожденный. Он никогда нас не предупреждает!

6-ой слепой. Говорят, у вас нездешняя красота?

Молодая слепая. Я никогда не видела себя.

Слепой старик. Мы никогда не видали друг друга. Мы расспрашиваем друг друга, и отвечаем друг другу; живем вместе, мы всегда вместе, но мы не знаем, что мы такое. Мы можем трогать друг друга руками; глаза знают лучше, чем руки...

6-ой слепой. Когда вы на солнце, я вижу иногда ваши тени.

Слепой старик. Мы никогда не видали дома, в котором мы живем; ощупываем руками стены и окна; мы не знаем, где мы живем!...

Слепая старуха. Говорят, это очень мрачный и очень ветхий замок, в нем никогда не видно огня, только в башне, в которой живет священник.

1-ый слепорожденный. Не надо огня тем, кто не видит.

6-ой слепой. Когда я пасу стадо в окрестностях убежища, овцы всегда сами возвращаются домой, видя вечером этот огонь в башне... — Они еще ни разу не заблудились.

Слепой старик. Вот годы и годы, как мы вместе, и никогда не видали друг друга! Будто всегда каждый из нас одинок!... Надо видеть, чтобы любить...

Слепая старуха. Иногда мне снится, что я вижу...

Слепой старик. Я вижу только во сне...

1-ый слепорожденный. Я вижу сны обыкновенно только в полночь.

Сильный порыв ветра потрясает лес,
и тьма листьев падает на землю.

5-ый слепой. Кто тронул меня за руки!

1-ый слепорожденный. Что падает на нас!

Слепой старик. Это сверху; я не знаю, что это такое...

5-ый слепой. Кто тронул меня за руки? — Я задремал, не мешайте мне спать!

Слепой старик. Никто не трогал ваших рук.

5-ый слепой. Кто взял меня за руки? Отвечайте громче, я плохо слышу...

Слепой старик. Мы этого сами не знаем.

5-ый слепой. Нас пришли предупредить?

1-ый слепорожденный. Отвечать не стоит; он ничего не слышит.

3-ий слепорожденный. Надо сознаться, большое несчастье быть глухим!

Слепой старик. Мне надоело сидеть.

6-ой слепой. Мне надоело быть здесь!

2-ой слепорожденный. Мне кажется, мы сидим очень далеко друг от друга... Попробуем немного двинуться, — становится холодно...

3-ий слепорожденный. Я боюсь встать! лучше оставаться на своих местах.

Слепой старик. Неизвестно, что отдаляет нас друг от друга.

6-ой слепой. У меня руки, кажется, в крови; я пробовал встать.

3-ий слепорожденный. Я слышу, вы наклоняетесь ко мне.

Сумасшедшая слепая вздыхает и яростно протирает глаза, упорно поворачиваясь в сторону неподвижно сидящего Священника.

1-ый слепорожденный. Я слышу еще какой-то шум...

Слепая старуха. Должно быть, это наша несчастная сестра трет себе глаза.

2-ой слепорожденный. Она вечно только и делает; я слышу каждую ночь.

3-ий слепорожденный. Она сумасшедшая; она никогда ничего не говорит.

Слепая старуха. Она не говорит ни слова с тех пор, как у ней родился ребенок... Всегда она точно боится чего-нибудь...

Слепой старик. А вам здесь не страшно?

1-ый слепорожденный. Кому?

Слепой старик. Всем вам!

Слепая старуха. Да, да, нам страшно!

Молодая слепая. Нам давно страшно!

1-ый слепорожденный. Почему вы это спросили?

Слепой старик. Я не знаю, почему я это спросил!... Мне показалось, что кто-то из нас сейчас вдруг заплакал.

1-ый слепорожденный. Бояться нечего; должно быть, это сумасшедшая...

Слепой старик. Что-нибудь еще случилось... Я уверен, что что-то еще случилось... Вот почему мне страшно.

Слепая старуха. Она всегда плачет, когда собирается кормить ребенка.

1-ый слепорожденный. Только она так и плачет!

Слепая старуха. Говорят, она еще видит.

1-ый слепорожденный. Больше никто не плачет.

Слепой старик. Надо видеть, чтобы плакать...

Молодая слепая. Я слышу вокруг нас запах цветов...

1-ый слепорожденный. Я слышу только запах земли!

Молодая слепая. Цветы, вокруг нас цветы!

2-ой слепорожденный. Я слышу только запах земли.

Слепая старуха. Я слышу по ветру запах цветов...

3-ий слепорожденный. Я слышу только запах земли.

Слепой старик. Мне кажется, они правы.

6-й слепой. Где они? — Я сорву их.

Молодая слепая. Встаньте, направо от вас.

6-ой слепой медленно встает и, натыкаясь на кусты и деревья, направляется к асфоделям, на которые наступает ногами и ломает.

Молодая слепая. Я слышу, вы ломаете зеленые стебли! Остановитесь! Остановитесь!

1-ый слепорожденный. Забудьте о цветах и постарайтесь вернуться!

6-й слепой. Я боюсь вернуться!

Молодая слепая. Не надо возвращаться! — Погодите! — (*Она встает.*) — О! какая холодная земля! Будет мороз. — (*Она прямо направляется к странным и бледным асфоделям, но сломанное дерево и обломки скал вблизи цветов преграждают ей путь.*) — Вот они здесь! — Я не могу их достать; они на вашей стороне.

6-ой слепой. Кажется, я их срываю. (*Он ощупью срывает уцелевшие цветы и передает их ей; ночные птицы улетают.*)

Молодая слепая. Кажется, я когда-то видела эти цветы... Я уже не помню их названия... Но какие они больные, и какие мягкие их стебли! Я почти не узнаю их... Кажется, это цветы мертвых... (*Втыкает асфодели в голову.*)

Слепой старик. Я слышу шум от ваших волос.

Молодая слепая. Это цветы...

Слепой старик. Мы не увидим вас...

Молодая слепая. Я никогда не увижу себя... Холодно мне.

В эту минуту подымается в лесу ветер, и море неожиданно начинает яростно реветь, разбиваясь очень близко о скалы.

1-ый слепорожденный. Гром!

2-ой слепорожденный. Кажется, подымается буря.

Слепая старуха. Должно быть, это море.

3-ий слепорожденный. Море? — Неужели это море? Но оно в двух шагах от нас. Оно совсем рядом с нами! Я слышу его вокруг себя! — Это, должно быть, что-нибудь другое!

Молодая слепая. Я слышу шум волн и у моих ног.

1-ый слепорожденный. Это, должно быть, ветер шелестит мертвыми листьями.

Слепой старик. Женщины, кажется, правы.

3-ий слепорожденный. Оно подойдет сюда!

1-ый слепорожденный. Откуда ветер?

2-ой слепорожденный. Он с моря.

Слепой старик. Он всегда с моря, — оно окружает нас со всех сторон. Он не может дуть с другой стороны...

1-ый слепорожденный. Не будем думать о море.

2-ой слепорожденный. Но необходимо думать о нем, потому что оно дойдет до нас.

1-ый слепорожденный. Вы не знаете, оно ли это...

2-ой слепорожденный. Я слышу его волны, как будто они достигают моих рук! Нельзя нам дольше оставаться здесь! Может быть, они окружают нас!

Слепой старик. Куда вы пойдете?

2-ой слепорожденный. Все равно куда! все равно куда! Я не могу больше слышать этот шум. Уйдемте! Уйдемте!

3-ий слепорожденный. Мне кажется, я слышу еще что-то. — Слушайте!

Слышны вдалеке торопливые шаги по мертвым листьям.

1-ый слепорожденный. Что-то идет к нам!

2-ой слепорожденный. Он идет! Он идет! Он возвращается!

3-ий слепорожденный. Он идет мелкими шагами как маленький ребенок...

2-ой слепорожденный. Не будем упрекать его сегодня!

Слепая старуха. Кажется, это не шаги человека!

По лесу мимо слепых проходит большая собака. — Молчание.

1-ый слепорожденный. Кто там? — Кто вы? — Сжальтесь над нами, мы так долго ждем!... (*Собака останавливается и кладет свои передние лапы на колени слепого.*) А! а! Что вы положили мне на колени? Что это такое?... Зверь какой-то? — Кажется, это собака?... О! о! это собака! это собака! это собака из убежища! Поди сюда! Поди сюда! Она пришла нас освободить! Поди сюда! Поди сюда!

Остальные слепые. Сюда! сюда!

1-ый слепорожденный. Она пришла нас освободить! Она пришла сюда по нашим следам. Она лижет мне руки, как будто не видала меня целую вечность!

Остальные слепые. Сюда! сюда!

Слепой старик. Она, может быть, преследует кого-нибудь?...

1-ый слепорожденный. Нет, нет, она одна. — Я не слышу никаких шагов. — Нам не надо другого проводника; лучше и не может быть. Она поведет нас, куда мы захотим; она будет нас слушаться...

Слепая старуха. Я боюсь идти за ней.

Молодая слепая. Я тоже.

1-ый слепорожденный. Почему? Она видит лучше нас.

2-ой слепорожденный. Не будем слушать женщин!

3-ий слепорожденный. Какая-то перемена произошла на небе; я дышу свободно; воздух стал теперь чистый...

Молодая слепая. Это ветер с моря подул на нас.

6-ой слепой. Кажется, рассветает; должно быть, восходит солнце.

Слепая старуха. Мне кажется, будет еще холоднее.

1-ый слепорожденный. Мы найдем свою дорогу. Она меня тянет!... она меня тянет. Она опьянела от радости! — Я не могу больше удержать ее!... За мной! за мной! Мы вернемся домой!...

Его тянет собака, подводит к Священнику и останавливается.

Остальные слепые. Где вы? Где вы? — Куда вы идете? — Осторожнее!

1-ый слепорожденный. Погодите! погодите! Не ходи за мной; я вернусь... Она остановилась. Что это так — А! а! Я дотронулся до чего-то страшно холодного!

2-ой слепорожденный. Что вы говорите! Вашего голоса почти не слышно.

1-ый слепорожденный. Я дотронулся!... Кажется, я дотронулся до лица!

3-ий слепорожденный. Что вы говорите? — Мы ничего не разберем. Что с вами? — Где вы? — Неужели вы уж так далеко от нас?

1-ый слепорожденный. О! о! о! — Я сам не понимаю... Среди нас мертвый!

Остальные слепые. Мертвый среди нас? — Где вы? Где вы?

1-ый слепорожденный. Мертвый среди нас, говорю вам. О! о! я дотронулся до мертвеца! — Вы сидите рядом с мертвецом! Кто-нибудь сейчас среди нас умер! Отвечайте же, наконец, чтобы я мог понять, кто остался в живых. Где вы? — Отвечайте! отвечайте все!

Слепые один за другим кроме сумасшедшей и глухого отвечают; три старухи перестали читать свои молитвы.

1-ый слепорожденный. Я больше не различаю ваши голоса!... Ваши голоса все похожи!... Они все дрожат.

3-ий слепорожденный. Двое не ответили... Где они? (*Трогает палкой 5-го слепого.*)

5-ый слепой. О! Я спал; не мешайте мне спать!

6-ой слепой. Это не он. — Должно быть, это сумасшедшая?

Слепая старуха. Она сидит рядом со мной, она жива.

1-ый слепорожденный. Кажется... Кажется это священник! — Он стоит! Идите! идите! идите!

2-ой слепорожденный. Он стоит?

3-ий слепорожденный. Значит, он не умер!

Слепой старик. Где он?

6-ой слепой. Пойдемте, посмотрим!...

Все кроме сумасшедшей и 3-го слепого подымаются и ощупью подходят к умершему.

2-ой слепорожденный. Он здесь? — Это он?

3-ий слепорожденный. Да! да! я его узнаю!

1-ый слепорожденный. Боже мой! Боже мой! Что с нами будет?

Слепая старуха. Отец мой! Отец мой! — Это вы? отец мой, что с вами? — Что с вами? — Ответьте нам! Мы все вокруг вас...

Слепой старик. Принесите воды, быть может, он еще жив...

2-ой слепорожденный. Попробуем... Быть может, у него хватит еще сил довести нас до убежища.

3-ий слепорожденный. Не стоит, я больше не слышу его сердце. — Он холодный...

1-ый слепорожденный. Он умер, не сказав ни слова.

3-ий слепорожденный. Он должен был предупредить нас.

2-ой слепорожденный. О! какой он был старый!... Я в первый раз дотрагиваюсь до его лица...

3-ий слепорожденный (*ощупывая труп*). Он выше всех нас!...

2-ой слепорожденный. Его глаза широко раскрыты, он умер со сложенными руками...

1-ый слепорожденный. Он умер так без причины...

2-ой слепорожденный. Он не стоит, он сидит на камне...

Слепая старуха. Боже мой! Боже мой! Я ничего не понимаю!... ничего!... Он давно уже был болен... Должно быть он страдал сегодня!... — Он ни на что не жаловался... Он только жаловался, пожимая нам руки... Никогда не понимаешь... Всегда не понимаешь!... Помолитесь, встаньте на колени...

Женщины со стоном опускаются на колени.

1-ый слепорожденный. Я боюсь стать на колени...

2-ой слепорожденный. Неизвестно еще, на что опустишься...

3-ий слепорожденный. Разве он был болен?... Он ничего нам не говорил...

2-ой слепорожденный. Я слышал, как, уходя, он говорил, что-то шепотом... Кажется, он говорил нашей молодой сестре; что он сказал?

1-ый слепорожденный. Она не хочет отвечать.

2-ой слепорожденный. Вы не хотите отвечать нам? — Где же вы? — Говорите.

Слепая старуха. Вы слишком много доставляете ему страданий; он умер благодаря вам... Вы не захотели идти дальше, вы захотели сесть на дороге на камнях, чтобы есть, вы ворчали весь день... Я слышала, как он вздыхал. Он упал духом...

1-ый слепорожденный. Разве он был болен? вы это знали?

Слепой старик. Мы ничего не знали... Мы никогда его не видели... Что мы могли видеть нашими несчастными слепыми глазами. Он не жаловался... Теперь слишком поздно... При мне умерло трое... но так никто! Теперь очередь за нами.

1-ый слепорожденный. Я не причинял ему страданий. — Я ничего не говорил...

2-ой слепорожденный. Я тоже; мы шли за ним молча...

3-ий слепорожденный. Он умер, идя за водой для сумасшедшей?...

1-ый слепорожденный. Что нам делать? Куда нам идти?

3-ий слепорожденный. Где собака?

1-ый слепорожденный. Здесь; она не хочет отойти от умершего.

3-ий слепорожденный. Оттащите ее! Оттащите ее! Оттащите ее!

1-ый слепорожденный. Она не хочет оставить умершего!

2-ой слепорожденный. Не можем же мы оставаться рядом с мертвецом!... Не умирать же нам в этом мраке!

3-ий слепорожденный. Останемся вместе; не отдаляйтесь друг от друга; возьмитесь за руки; сядемте все на этот камень... Где остальные? Идите сюда! идите! идите!

Слепой старик. Где вы?

3-ий слепорожденный. Здесь; я здесь. Все здесь? — Идите ближе ко мне. — Где ваши руки? — Очень холодно.

Молодая слепая. О! как холодны ваши руки!

3-ий слепорожденный. Что вы делаете?

Молодая слепая. Я поднесла руки к моим глазам; мне показалось, что я вдруг увижу...

1-ый слепорожденный. Кто это так плачет?

Слепая старуха. Это сумасшедшая рыдает.

1-ый слепорожденный. Она не знает правды? Слепой старик. Должно быть, мы здесь все умрем...

Слепая старуха. Кто-нибудь придет, может быть...

1-ый слепорожденный. Я думаю, монахини придут из убежища...

Слепая старуха. Они вечером не выходят.

Молодая слепая. Они никогда не выходят.

2-ой слепорожденный. Я думаю, нас могут заметить люди с большого маяка.

Слепой старик. Они никогда не спускаются со своей башни.

3-ий слепорожденный. А может быть, они нас увидят...

Слепая старуха. Они следят всегда за морем.

3-ий слепорожденный. Холодно!

Слепой старик. Слышите, мертвые листья, — должно быть, морозит.

Молодая слепая. О! как тверда земля!

3-ий слепорожденный. Я слышу налево от меня шум, который я не понимаю...

Слепой старик. Это море разбивается о скалы.

3-ий слепорожденный. Я думаю, это женщины.

Слепая старуха. Я слышу, как ломаются под волнами льдины...

1-ый слепорожденный. Кто это там дрожит? Всех нас подкидывает на камне!

2-ой слепорожденный. Я не могу больше разжать руки.

Слепой старик. Я опять слышу шум, который я не понимаю...

1-ый слепорожденный. Кто это из нас так дрожит? Подкидывает камень!

Слепой старик. Я думаю, это кто-нибудь из женщин.

Слепая старуха. Должно быть, это сумасшедшая, которая дрожит сильнее всех.

3-ий слепорожденный. Не слышно ее ребенка.

Слепая старуха. Должно быть, он все еще у груди.

Слепой старик. Только он один и мог бы увидать, куда мы зашли!

1-ый слепорожденный. Я слышу Северный ветер.

6-ой слепой. Больше нет звезд; сейчас пойдет снег.

3-ий слепорожденный. Если кто-нибудь из нас заснет, надо его разбудить.

Слепой старик. Мне хочется спать!

Порыв ветра кружит мертвые листья.

Молодая слепая. Слышите мертвые листья? — Должно быть, к нам кто-нибудь идет...

2-ой слепорожденный. Это ветер, слышите!

3-ий слепорожденный. Никто к нам не придет!

Слепой старик. Придут страшные морозы...

Молодая слепая. Я слышу, кто-то идет, очень далеко от нас!

2-ой слепорожденный. Я только слышу Северный ветер!

Молодая слепая. Я вам говорю, что кто-то идет к нам!

Слепая старуха. Я слышу какие-то медленные шаги...

Слепой старик. Женщины, кажется, правы!

Снег падает крупными хлопьями.

1-ый слепорожденный. О! о! что это падает на мои руки такое холодное!

6-ой слепой. Идет снег!

1-ый слепорожденный. Сядем поближе друг к другу!

Молодая слепая. Слушайте, шаги!

Слепая старуха. Ради Бога, замолчите хоть на минуту!

Молодая слепая. Они приближаются! Они приближаются! Слушайте же!

В это время во мраке неожиданно начинает плакать ребенок сумасшедшей слепой.

Слепой старик. Плачет ребенок?

Молодая слепая. Он видит! он видит! Наверное, он видит что-нибудь, раз он плачет. (*Она хватает ребенка на руки и идет в ту сторону, откуда доносился шум шагов; остальные женщины боязливо идут за ней и окружают ее.*) Я пойду навстречу!

Слепой старик. Осторожней!

Молодая слепая. О! как он плачет! — Что с ним? — Не плачь. — Не бойся; — бояться нечего, мы здесь; мы вокруг тебя. — Что ты видишь? — Скажи, что ты видишь?

Слепая старуха. Шаги приближаются с этой стороны, слушайте же! Слушайте!

Слепой старик. Я слышу шорох платья о мертвые листья.

6-ой слепой. Должно быть, женщина?

Слепой старик. Шаги ли это?

1-ый слепорожденный. Быть может, это морские брызги попадают на листья?

Молодая слепая. Нет, нет! Это шаги! это шаги! это шаги!

Слепая старуха. Мы сейчас узнаем, прислушайтесь к мертвым листьям!

М о л о д а я   с л е п а я. Я их слышу, я их слышу почти рядом с нами! слушайте! слушайте! — Что ты видишь? Что ты видишь?

С л е п а я   с т а р у х а. В какую сторону он смотрит?

М о л о д а я   с л е п а я. Он все время следит за шагами! — Смотрите! смотрите! Когда я его повертываю, он оборачивается, чтобы видеть... Он видит! он видит! он видит! — Должно быть, он видит что-нибудь странное...

С л е п а я   с т а р у х а (*выступает вперед*). Поднимите его выше, чтобы он мог видеть.

М о л о д а я   с л е п а я. Расступитесь! расступитесь! (*Она поднимает ребенка над группой слепых.*) — Шаги смолкли здесь около нас!...

С л е п а я   с т а р у х а. Они здесь! Они между нами.

М о л о д а я   с л е п а я. Кто вы?

Молчание.

С л е п а я   с т а р у х а. Сжальтесь над нами!

Молчание. — Ребенок плачет с еще большей безнадежностью.

К о н е ц

Морис Метерлинк

ВТИРУША

Эдмону Пикару

Действующие лица

Дед (он — слепой)
Отец
Дядя
Три дочери
Сестра милосердия
Служанка

Действие в наше время.

Довольно мрачный зал в старинном замке. Дверь направо, дверь налево и маленькая потайная дверь в углу. В глубине окна — витражи с преобладанием зеленого цвета, и маленькая дверь-витраж, выходящая на террасу. В углу большие фламандские часы. Зажженная лампа.

Три дочери. Сюда идите, дедушка, садитесь к лампе.

Дед. Мне кажется, не очень-то светло тут.

Отец. Мы пойдем на террасу или останемся в этой комнате?

Дядя. Не лучше ли остаться здесь? Целую неделю идет дождь, и эти ночи — сырые и холодные.

Старшая дочь. Все-таки звезды.

Дядя. О! Звезды, это ничего не доказывает.

Дед. Лучше останемся здесь, неизвестно, что может случиться.

Отец. Беспокоиться больше нечего. Опасность миновала, она спасена...

Дед. Я думаю, ей нехорошо...

Отец. Почему вы говорите так?

Дед. Я слышал ее голос.

Отец. Но раз доктора говорят, что мы можем быть спокойны...

Дядя. Вы хорошо знаете, что тесть ваш любит пугать нас попусту.

Дед. Я не так вижу, как вы.

Дядя. Тогда надо полагаться на тех, кто видит. Сегодня после обеда у ней был очень хороший вид. Она глубоко спит, и не будем отравлять первый хороший вечер, выпавший на нашу долю... Мне кажется, сегодня мы имеем право без опасений отдохнуть, и даже немного посмеяться.

Отец. Правда, в первый раз после этих ужасных родов я чувствую себя дома, среди своих.

Дядя. Раз болезнь вошла в дом, кажется, будто кто-то посторонний есть в семье.

Отец. Но также сознаешь, что ни на кого, кроме семьи, нельзя полагаться.

Дядя. Вы совершенно правы.

Дед. Почему не мог я сегодня видеть мою бедную дочь?

Дядя. Вы же знаете — запретил доктор.

Дед. Я не знаю, что мне думать...

Дядя. Нечего вам беспокоиться.

Дед (*указывая на левую дверь*). Она не может услышать нас?

Отец. Мы говорим не слишком громко; к тому же дверь очень плотная, и потом сестра милосердия с ней, и нас предупредила бы, если бы мы слишком шумели.

Дед (*указывая на правую дверь*). Он не может нас слышать?

Отец. Нет, нет.

Дед. Он спит?

Отец. Думаю, что да.

Дед. Надо бы пойти взглянуть.

Дядя. Этот ребенок меня больше беспокоит, чем ваша жена. Вот уже несколько недель, как он родился, и едва движется; до сих пор ни разу не вскрикнул; можно подумать, дитя из воска.

Дед. Я думаю, он будет глухой и, может быть, немой... Вот они, браки между близкими родственниками...

Неодобрительное молчание.

Отец. Я хочу ему почти того зла, какое причинил он своей матери.

Дядя. Надо быть рассудительным; бедный ребенок в этом не виноват. Он совсем один в этой комнате?

Отец. Да, доктор больше не хочет, чтобы он оставался в комнате с матерью.

Дядя. Но кормилица с ним?

Отец. Нет, она пошла на минутку отдохнуть; она так измучилась за последние дни. Урсула, поди-ка взгляни, хорошо ли он спит.

Старшая дочь. Сейчас, отец.

Три сестры встают и, держась за руки, выходят в комнату направо.

Отец. В котором часу придет сестра?

Дядя. Я думаю, она придет около девяти.

Отец. Девять уже прошло. Я хотел бы, чтобы она пришла сегодня, — жене очень хочется ее повидать.

Дядя. Наверное, придет. Она в первый раз будет здесь?

Отец. Она никогда не входила в дом.

Дядя. Ей очень трудно оставлять свой монастырь.

Отец. Она будет одна?

Дядя. Я думаю, с кем-нибудь из монахинь. Они не имеют права выходить одни.

Отец. Она ведь старшая.

Дядя. Устав для всех один.

Дед. Вы успокоились?

Дядя. Почему бы нам беспокоиться? Не надо и возвращаться к этому. Нечего больше бояться.

Дед. Ваша сестра старше вас?

Дядя. Она старше нас всех.

Дед. Не знаю, что со мной, нет у меня покоя. Я хотел бы, чтобы ваша сестра была здесь.

Дядя. Она придет, она обещала.

Дед. Я хотел бы, чтобы прошел этот вечер!

Возвращаются три дочери.

Отец. Он спит?

Старшая дочь. Да, отец, очень крепко.

Дядя. Чем бы нам заняться в ожидании?

Дед. В ожидании чего?

Дядя. В ожидании нашей сестры.

Отец. Ты не видишь, никто не идет, Урсула?

Старшая дочь (*у окна*). Нет, отец.

Отец. И в аллее? Ты видишь аллею?

Дочь. Да, отец; светит луна, и я вижу аллею вплоть до кипарисов.

Дед. И ты никого не видишь?

Дочь. Никого.

Дядя. Какая погода?

Дочь. Очень хорошая; слышите, поют соловьи?

Дядя. Да, да.

Дочь. Легкий ветерок колеблется в аллее.

Дед. Легкий ветерок в аллее?

Дочь. Да, листья слегка дрожат.

Дядя. Странно, что сестры до сих пор нет.

Дед. Я уж не слышу соловьев.

Дочь. Я думаю, дедушка, кто-нибудь вошел в сад.

Дед. Кто же это?

Дочь. Я не знаю, я никого не вижу.

Дядя. Потому что никого и нет.

Дочь. Должно быть, кто-то есть в саду, — соловьи примолкли сразу.

Дед. Между тем я не слышу шагов.

Дочь. Должно быть, кто-нибудь проходит около пруда, потому что лебеди испугались.

Другая дочь. Все рыбы вдруг в пруду заплескались.

Отец. Ты никого не видишь?

Дочь. Никого, отец.

Отец. Но ведь весь пруд освещен луной...

Дочь. Да, я вижу, лебеди испугались.

Дядя. Я уверен, что это сестра их испугала. Она войдет в маленькую дверь.

Отец. Я не могу понять, почему собаки совсем не лают.

Дочь. Я вижу собаку, она спряталась в конуру. Лебеди плывут к другому берегу!...

Дядя. Они испугались сестры! Пойду, посмотрю. (*Зовет.*) Сестра! Сестра! Это ты? Никого нет.

Дочь. Я уверена, что кто-то вошел в сад. Пойдите, посмотрите.

Дядя. Но она мне не ответила!

Дед. А соловьи не начинают снова петь, Урсула?

Дочь. Я ни одного не слышу.

Дед. Шуму никакого нет.

Отец. Мертвая тишина.

Дед. Должно быть, их испугал какой-нибудь посторонний, потому что будь это кто-нибудь из своих, они бы не замолчали.

Дядя. Теперь вы начнете заниматься соловьями?

Дед. Урсула, все окна открыты?

Дочь. Стеклянная дверь открыта, дедушка.

Дед. Кажется мне, холод входит в комнату.

Дочь. В саду ветерок, дедушка, и осыпаются розы.

Отец. Затвори-ка дверь. Уж поздно.

Дочь. Сейчас, отец. Я не могу закрыть дверь.

Две другие дочери. Мы не можем ее закрыть.

Дед. Что случилось, девочки?

Дядя. Нечего говорить это таким ужасным голосом. Я помогу вам.

Старшая дочь. Мы не можем закрыть ее совсем плотно.

Дядя. Это от сырости. Попробуемте общими силами. Между дверцами, должно быть, что-нибудь попало.

Отец. Завтра плотник поправит.

Дед. Разве плотник придет завтра?

Дочь. Да, дедушка, он будет поправлять погреб.

Дед. Сколько в доме будет шума!...

Дочь. Я скажу ему, чтобы он работал потише.

Вдруг снаружи раздается звук натачиваемой косы.

Дед (*вздрагивая*). Ох!

Дядя. Что это такое?

Дочь. Я не знаю точно, думаю, что это садовник. Я хорошо не вижу, он в тени от дома.

Отец. Это садовник собирается косить.

Дядя. Он косит ночью?

Отец. Ведь завтра воскресенье? Да. Я заметил, что трава вокруг дома очень высока.

Дед. Мне кажется, что его коса слишком шумит...

Дочь. Он косит вокруг дома.

Дед. Ты его видишь, Урсула?

Дочь. Нет, дедушка, он в темноте.

Дед. Боюсь, как бы не разбудил он мою дочь.

Дядя. Мы едва его слышим.

Дед. А я слышу так ясно, будто косит он в самом доме.

Дядя. Больная не услышит; бояться нечего.

Отец. Мне кажется, лампа сегодня горит нехорошо.

Дядя. Надо бы подлить масла.

Отец. Я видел, наливали сегодня утром. Она стала гореть плохо после того, как закрыл окно.

Дядя. Должно быть, запотело стекло.

Отец. Она сейчас будет гореть лучше.

Дочь. Дедушка заснул. Он три ночи не спал.

Отец. Уж очень он беспокоился.

Дядя. Он всегда беспокоится до крайности. По временам он слышать не хочет никаких доводов.

Отец. В его возрасте это извинительно.

Дядя. Бог знает, что с вами будет в его годы!

Отец. Ему около восьмидесяти.

Дядя. Конечно, он имеет право быть странным.

Отец. Он — как все слепые.

Дядя. Они погружены в мысли.

Отец. У них слишком много свободного времени.

Дядя. Больше им и делать нечего.

Отец. Да и развлечений у них никаких нет.

Дядя. Должно быть, это ужасно.

Отец. По-видимому, они привыкают.

Дядя. Я не могу этого себе представить.

Отец. Без сомнения, они жалки.

Дядя. Не знать, где ты находишься, не знать, откуда идешь, не знать, куда идешь, уж не различать полдня от полночи, ни лета от зимы... и вечно тот мрак, этот мрак... я предпочел бы более не жить... Неужели это совершенно неизлечимо?

Отец. Кажется, да.

Дядя. Но он ведь не совсем слеп?

Отец. Он различает сильный свет.

Дядя. Будем беречь наши бедные глаза.

Отец. Часто у него странные мысли.

Дядя. По временам он несносен.

Отец. Он говорит буквально все, что думает.

Дядя. А раньше он не был таким?

Отец. Конечно, нет, в свое время он был так же рассудителен, как мы, он не говорил ничего необычайного. Правда, Урсула слишком его волнует, она отвечает на все его вопросы...

Дядя. Лучше бы не отвечать, это услуга плохая.

Бьет десять часов.

Дед (*просыпаясь*). Передо мной стеклянная дверь?

Дочь. Поспали, дедушка?

Дед. Передо мной стеклянная дверь?

Дочь. Да, дедушка.

Дед. Никого нет около двери?

Дочь. Нет, дедушка, я никого не вижу.

Дед. Мне показалось, что кто-то там ждет. Никто не приходил?

Дочь. Никто, дедушка.

Дед (*к Дяде и к Отцу*). И ваша сестра не приходила?

Дядя. Слишком поздно, она уж не придет, это нехорошо с ее стороны.

Отец. Она начинает меня беспокоить.

Слышен шум, как будто кто-то вошел в дом.

Дядя. Вот она! Вы слышали?

Отец. Да, кто-то вошел вниз.

Дядя. Это, наверно, сестра. Я узнаю ее шаги.

Дед. Я слышал медленные шаги.

Отец. Она вошла очень тихо.

Дядя. Она знает, что в доме больной.

Дед. Теперь я ничего не слышу.

Дядя. Она сейчас поднимется, ей скажут, что мы здесь.

Отец. Я счастлив, что она пришла.

Дядя. Я был уверен, что она придет сегодня.

Дед. Она слишком медлит.

Дядя. Все-таки это она.

Отец. Мы никого больше не ждем.

Дед. Я не слышу никакого шума внизу.

Отец. Я позову служанку; мы узнаем, в чем дело. (*Дергает за шнурок звонка.*)

Дед. Я слышу шум на лестнице.

Отец. Это подымается служанка.

Дед. Мне кажется, она не одна.

Отец. Она подымается медленно...

Дед. Я слышу шаги вашей сестры!

Отец. А я слышу только служанку.

Дед. Это ваша сестра! Это ваша сестра!

В маленькую дверь раздается стук.

Дядя. Она стучится в дверь потайной лестницы.

Отец. Пойду отворю сам, а то эта маленькая дверь сильно скрипит; ею пользуются только тогда, если хотят взойти незаметно в комнату. (*Он приотворяет маленькую дверь; Служанка остается за дверью.*) Где вы?

Служанка. Здесь.

Дед. Ваша сестра в дверях?

Дядя. Я не вижу никого, кроме служанки.

Отец. Кроме служанки никого нет. (*К Служанке.*) Кто вошел в дом?

Служанка. Вошел в дом?

Отец. Да, кто-то сейчас вошел?

Служанка. Никто не входил.

Дед. Кто это так вздыхает?

Дядя. Это служанка, она запыхалась.

Дед. Она плачет?

Дядя. Нет, зачем ей плакать?

Отец (Служанке). Сейчас никто не входил?

Служанка. Да нет же.

Отец. Но мы слышали, как открывали дверь!

Служанка. Это я заперла дверь.

Отец. Разве она была отперта?

Служанка. Да.

Отец. Почему же она была отперта в такой час?

Служанка. Не знаю, я сама ее запирала.

Отец. Кто же в таком случае ее отпер?

Служанка. Не знаю, вероятно, кто-нибудь входил после меня...

Отец. Надо же смотреть. Не трогайте двери, вы же знаете, что она скрипит!

Служанка. Да я же и не трогаю дверь.

Отец. Ну вот еще! Вы ее отворяете, как будто хотите войти в комнату!

Служанка. Но я в трех шагах от двери!

Отец. Говорите потише.

Дед. Что это, лампа гаснет?

Старшая дочь. Нет, дедушка.

Дед. Мне кажется, что стало вдруг совсем темно.

Отец (Служанке). Идите, только не шумите на лестнице.

Служанка. Я и не шумела.

Отец. Я говорю вам, что вы шумели, спускайтесь потише, вы разбудите больную. И если кто-нибудь придет, скажите, нас дома нет.

Дядя. Да, скажите, что нас нет дома!

Дед (*вздрагивая*). Не надо этого говорить!

Отец. ...Конечно, кроме сестры и доктора.

Дядя. В котором часу придет доктор?

Отец. Раньше полночи он не может придти.

Он затворяет дверь. Слышно, как бьет одиннадцать часов.

Дед. Она вошла?

Отец. Кто?

Дед. Служанка.

Отец. Да нет же, она пошла вниз.

Дед. Я думал, она села к столу.

Дядя. Служанка?

Дед. Да.

Дядя. Только этого и недоставало!

Дед. Никто не входил в комнату?

Отец. Да нет же, никто не входил.

Дед. И вашей сестры нет здесь?

Дядя. Сестра не приходила.

Дед. Вы хотите обмануть меня?

Дядя. Вас обмануть?

Дед. Урсула, скажи мне правду, ради Бога!

Старшая дочь. Дедушка! Дедушка! Что с вами?

Дед. Что-то случилось!.. Я уверен, моей дочери стало хуже!..

Дядя. Вы бредите?

Дед. Вы не хотите только сказать мне этого!... Я отлично вижу, что-то случилось!...

Дядя. В таком случае, вы видите лучше нас.

Дед. Урсула, скажи мне правду!

Дочь. Да вам и говорят правду, дедушка!

Дед. У тебя нет твоего обычного голоса!

Отец. Это потому, что вы ее напугали.

Дед. Ваш голос изменился, она тоже!

Отец. Но вы с ума сходите!

Он и Дядя знаками дают понять друг другу, что Дед сошел с ума.

Дед. Я отлично понимаю, что вы боитесь!

Отец. Но чего же нам бояться?

Дед. Зачем хотите вы меня обманывать?

Дядя. Кому это в голову пришло вас обманывать?

Дед. Зачем вы погасили лампу?

Дядя. Никто и не думал гасить лампу, здесь так же светло, как и раньше.

Дочь. Мне кажется, лампа тухнет.

Отец. А по-моему, как всегда.

Дед. У меня жернова на глазах! Девочки мои, скажите же мне, что тут происходит! Скажите мне, ради Бога, вы ведь видите! Вот я тут совсем один, во мраке бесконечном! Я не знаю, кто садится рядом со мной! Я уж не знаю, что происходит в двух шагах от меня!... Почему сейчас вы шептались?

Отец. Никто не шептался.

Дед. Вы шептались около двери.

Отец. Вы слышали все, что я говорил.

Дед. Вы кого-то ввели в комнату?

Отец. Но я же говорю вам, никто не входил!

Дед. Это ваша сестра или священник? Нечего обманывать меня. Урсула, кто это вошел?

Дочь. Никто, дедушка.

Дед. Нечего обманывать меня, я твердо знаю! Сколько нас тут?

Дочь. Нас за столом шестеро, дедушка.

Дед. Вы все вокруг стола?

Дочь. Да, дедушка.

Дед. Вы там, Поль?

Отец. Да.

Дед. Вы там, Оливье?

Дядя. Ну, да; ну, да. Я тут, на своем обычном месте. Вы шутите, не так ли?

Дед. Ты там, Женевьева?

Одна из дочерей. Да, дедушка.

Дед. Ты там, Гертруда?

Другая дочь. Да, дедушка.

Дед. Ты здесь, Урсула?

Старшая дочь. Да, дедушка, рядом с вами.

Дед. И кто же сидит там?

Дочь. Где ж, дедушка? Никого нет.

Дед. Там, там, посреди вас?

Дочь. Да никого же нет, дедушка!

Отец. Говорят вам: никого нет!

Дед. Но вы не видите, вы!

Дядя. Да что вы, смеетесь, что ли?

Дед. Не до смеха мне, уверяю вас.

Дядя. Тогда верьте тем, кто видит.

Дед (*нерешительно*). Мне казалось, что кто-то есть тут... Знаю, недолго уж мне осталось жить...

Дядя. Зачем же нам обманывать вас? Какой смысл?

Отец. Все равно пришлось бы сказать вам правду.

Дядя. Зачем обманывать друг друга?

Отец. Вы не могли бы оставаться долго в заблуждении.

Дед (*стараясь подняться*). Я хотел бы рассеять этот мрак!...

Отец. Куда вы хотите идти?

Дед. Уйти отсюда...

Отец. Не расстраивайтесь так...

Дядя. Вы странный сегодня.

Дед. Это вы, вы кажетесь мне странными!

Отец. Что вы там ищете?..

Дед. Не понимаю, что со мной!

Старшая дочь. Дедушка, дедушка, что вам нужно, дедушка?

Дед. Дайте мне ваши маленькие руки, мои девочки.

Три дочери. Вот, дедушка.

Дед. Почему вы все трое дрожите так, мои девочки?

Старшая дочь. Мы почти не дрожим, дедушка.

Дед. Кажется мне, вы бледные все трое.

Старшая дочь. Поздно, дедушка, и мы устали.

Отец. Шли бы себе спать, и дедушке было бы полезно отдохнуть.

Дед. Этой ночью мне все равно не заснуть!

Дядя. Мы подождем доктора.

Дед. Подготовьте меня к правде!

Дядя. Да никакой правды и нет!

Дед. Тогда я не знаю, в чем дело!

Дядя. Говорю вам, ровно ничего не произошло!

Дед. Я хотел бы видеть мою бедную дочь!

Отец. Но вы отлично знаете, что это невозможно, нельзя будить ее понапрасну.

Дядя. Завтра вы ее увидите.

Дед. В ее комнате не слышно никакого шума.

Дядя. Меня бы более беспокоило, если бы был шум.

Дед. Давно уж я не видал моей дочери!.. Вчера вечером я трогал ее руки и не видел ее!.. Я уж не знаю, какая она стала... Я не знаю, как она выглядит... Я не знаю ее лица... Она должна была измениться за эти недели!.. Я чувствовал под моими руками косточки на ее щеках... Только один мрак между ней и мною, и всеми вами!... Я больше не могу так жить... Это не жизнь!.. Вы там, все, с открытыми глазами, устремленными в мои мертвые глаза, и ни один из вас не имеет сострадания!.. Я не знаю, что со мной... никогда того не говорят, что следовало бы сказать... и как подумаешь, все полно страха... Но почему вы больше уж не говорите?

Дядя. Что же нам говорить, если вы нам почему-<то> не верите?

Дед. Боитесь выдать себя!

Отец. Но будьте же наконец рассудительны!

Дед. Давно уж тут скрывают что-то от меня!.. В доме случилось что-то... Но теперь я начинаю понимать... Слишком уж долго меня обманывали! Вы думаете, я никогда ничего не узнаю? Вы знаете, бывают минуты, когда я вижу лучше, чем все вы?.. Вы думаете, я не слышу, как день за днем вы шепчетесь, будто находитесь в доме повешенного? Я не имею мужества

сказать то, что знаю сейчас... Но я узнаю правду!.. Я дождусь, когда вы скажете правду; но давно уж я ее знаю помимо вас! И теперь я чувствую, что все вы бледнее, чем мертвецы.

Три дочери. Дедушка! Дедушка! Что с вами, дедушка?

Дед. Я не о вас говорю, мои девочки, нет, не о вас говорю... Хорошо знаю, вы мне сказали бы правду, если бы их не было около вас!.. И к тому же я уверен, что они и вас обманывают... Вы увидите, мои девочки, вы увидите!.. Разве не слышу я, как все вы трое рыдаете?

Отец. Разве в самом деле положение моей жены так опасно?

Дед. Не надо больше обманывать меня, теперь уж слишком поздно, и я знаю правду лучше, чем вы!...

Дядя. Не слепые же мы, наконец!

Отец. Хотите войти в комнату вашей дочери? Тут какое-то недоразумение и заблуждение, с которыми надо покончить. Хотите?

Дед (*вдруг нерешительно*). Нет, нет, не теперь... еще рано...

Дядя. Вы видите, какой вы нерассудительный.

Дед. Никогда не узнаешь всего, что не мог человек сказать при жизни!.. Что это за шум?

Старшая дочь. Это вздрагивает огонь в лампе, дедушка.

Дед. Мне кажется, она очень непокойна, очень непокойна...

Дочь. Это холодный ветер ее волнует...

Дядя. Нет холодного ветра, окна закрыты.

Дочь. Она, кажется, сейчас погаснет.

Отец. Больше нет масла.

Дочь. Она совсем гаснет.

Отец. Мы не можем оставаться в темноте.

Дядя. Почему? Я уж привык.

Отец. У жены в комнате есть огонь.

Дядя. Мы его возьмем оттуда, когда придет доктор.

Дед. За окнами светло?

Отец. Светлее, чем здесь.

Дядя. Что касается меня, я люблю разговаривать в темноте.

Отец. Я тоже.

Молчание.

Дед. Мне кажется, часы слишком стучат!..

Старшая дочь. Это потому, что никто не говорит, дедушка.

Дед. Но почему вы молчите?

Дядя. О чем же нам говорить? Сегодня вы ведете себя нехорошо.

Дед. В комнате очень темно?

Дядя. Да, не очень светло.

Молчание.

Дед. Мне что-то нехорошо, Урсула, открой немного окно.

Отец. Да, открой-ка окно, я тоже начинаю жаждать воздуха.

Дочь открывает окно.

Дядя. Мне положительно кажется, что мы слишком долго сидели взаперти.

Дед. Окно открыли?

Дочь. Да, дедушка, оно совсем открыто.

Дед. Трудно поверить, что оно открыто, — ни малейшего шума не слышно.

Дочь. Да, дедушка, ни малейшего шума.

Отец. Тишина необычайная.

Дочь. Можно бы услышать, как ангелы летают.

Дядя. Вот почему я и не люблю деревни.

Дед. Я хочу услышать какой-нибудь шум. Который час, Урсула?

Д о ч ь. Скоро полночь, дедушка.

При этих словах Д я д я начинает ходить взад и вперед по комнате.

Д е д. Кто это ходит вокруг нас?

Д я д я. Это я, это я, не бойтесь. Я чувствую потребность немного походить.

Молчание.

Но я сейчас сяду, я ничего не вижу.

Молчание.

Д е д. Мне бы хотелось быть где-нибудь в другом месте!

Д о ч ь. Куда вам хочется, дедушка?

Д е д. Я не знаю, куда, — в другую комнату, все равно куда! Все равно куда!

О т е ц. Куда бы нам пойти?

Д я д я. Слишком уж поздно переходить.

Молчание. Они сидят, неподвижные, вокруг стола.

Д е д. Что это, Урсула?

Д о ч ь. Ничего, дедушка, это листья падают; да, это листья падают на террасу.

Д е д. Затвори окно, Урсула.

Д о ч ь. Сейчас, дедушка.

Закрывает окно и садится на старое место.

Д е д. Холодно мне.

Молчание. Сестры целуются.

Что это такое?

О т е ц. Это три сестры целуются.

Д я д я. Мне кажется, они очень бледны сегодня.

Молчание.

Д е д. А что это опять?

Дочь. Ничего, дедушка, это я сложила руки.

Молчание.

Дед. А это?

Дочь. Я не знаю, дедушка... Быть может, это мои сестры, они дрожат немного.

Дед. Мне тоже страшно, мои девочки.

В это время сноп лунного света проникает в окно и рассеивает там и сям странное мерцание. Бьет полночь, и при последнем ударе раздается какой-то неопределенный шум, будто кто-то поспешно встает.

Дед (*вздрагивает от ужаса*). Кто это встал?

Дядя. Никто не вставал!

Отец. Я не вставал!

Три дочери. Я тоже! Я тоже! Я тоже!

Дед. Кто-то встал из-за стола!

Дядя. Огня!...

В это время справа из комнаты ребенка вдруг доносится крик испуга, и этот крик, и заключающийся в нем ужас продолжаются, увеличиваясь, до конца сцены.

Отец. Слышите! Ребенок!

Дядя. Он никогда не плакал!

Отец. Пойдемте!

Дядя. Огня! Огня!

В эту минуту в комнате налево раздается глухая торопливая беготня. Потом мертвое молчание. Они прислушиваются в немом ужасе, пока дверь этой комнаты медленно отворяется, в залу проникает из нее свет, и на порог показывается Сестра Милосердия в черной одежде, и наклоняется в знак смерти жены. Они понимают и, после минуты нерешительности и ужаса, молча входят в комнату умершей, причем Дядя останавливается вежливо в дверях, чтобы пропустить трех девочек. Слепой, оставшись один, встает и ощупью в тревоге пробирается около стола.

Дед. Куда вы? Куда вы? Они одного покинули меня!

Андре Жид

ФИЛОКТЕТ, или Трактат о трех добродетелях

АКТ I

Серое, тяжелое небо над занесенной снегом, обледенелой равниной.

Явление I

Одиссей и Неоптолем.

Неоптолем. Всё готово, Одиссей. Челн привязан веревкой. Я выбрал глубокое место, закрытое с севера, боясь, чтобы море не замерзло при ветре. И хотя этот столь холодный остров, кажется, не имеет жителей, кроме птиц, гнездящихся в приморских скалах, я поместил челн в таком месте, откуда ни один прибрежный прохожий не в состоянии его увидеть. И душа моя также готовится; моя душа уже готова на жертву. Одиссей! — теперь говори; всё готово. Две недели, склоняясь над веслами или рулем, ты произносил только суровые названия движений, которыми мы должны были защищаться от морских валов; твое упорное молчание вскоре стало удерживать мои вопросы; я понял, что великая печаль угнетала твою душу в пути, так как на смерть ты вел меня. И я также умолк, чувствуя, что слишком быстро уносил ветер все наши слова в морскую безбрежность. Я ждал. Я видел, как сзади удалялось и исчезало за морским горизонтом прекрасное открытое скирийское побережье, где когда-то отец мой сражался, потом золотые пески или камни островов, которые любил я, потому что напоминали они мне Пилос; тринадцать раз я видел солнце, погружающееся в море; каждое утро оно восходило из волн всё бледнее и подымалось всё меньше и медленнее; и, наконец, в четырнадцатое утро мы

его ждали напрасно; и с тех пор мы живем, словно за рубежом ночи и дня. Льдины плыли по поверхности моря; я не мог спать от бледного света, и единственные слова, какие слышал я из твоих уст, обращали мое внимание на огромные глыбы, от встречи с которыми спасал нас вовремя взятый удар весла. Теперь говори, Одиссей! Моя душа подготовлена, но не как овцы Вакха, которых ведут на заклание в праздничных украшениях, а как Ифигения, шествующая к жертвеннику с простотой, благородством и без всяких нарядов. Несомненно, я предпочел бы, умирая без жалобы для блага отечества, умереть, как она, пред лицом греков на какой-нибудь светлой земле и, добровольно принимая смерть, выразить всё мое почитание богов и всю красоту моей души; она воинственна и до сих пор еще не боролась. Правда, тяжело умирать без славы... И, однако, о, боги, я не чувствую сожалений, потому что всё покидал я понемногу, — людей, светлые берега... и теперь, когда пришли мы на этот негостеприимный остров без деревьев, без солнца, где снег покрыл всю зелень, где всё вокруг замерзло, под это небо, такое белое, такое мглистое, что кажется оно второй снежной равниной, раскинутой над нами, — так далеко, так страшно далеко от всего... мне кажется, что это уж смерть; моя мысль так сильно с каждым часом застывала и пустела, так сильно замирал во мне каждый след страстей, что телу остается здесь только умереть. Но скажи мне, Одиссей, что таинственный Зевс, умилостивленный моею верной кровью, пошлет победу грекам; но, — слушай, Одиссей, — ты скажешь им, что я без страха умираю... скажешь им...

Одиссей. Дитя, ты вовсе не должен умереть. Не смейся. Теперь я всё тебе расскажу. Слушай и не прерывай меня. Если бы жертва одного из нас могла умилостивить богов! То, что исполнить пришли мы сюда, Неоптолем, труднее, чем смерть... Этот остров, который кажется тебе безлюдным, вовсе не таков. На нем обитает грек; имя его — Филоктет, и отец твой любил его. Некогда он сел вместе с нами на корабли, которые, полные величия и надежд, уходили из Греции в Азию; он был другом Геракла и благороднейшим среди нас; если бы ты не жил вдали от полей битв, ты бы знал о его делах. Кто не изумлялся в то время его мужеству? И кто, однако, потом не назвал его легко-

мысленным? И это-то легкомыслие на неведомом острове, возле которого остановились наши ладьи, удержало его и ввергло в несчастие. Вид берегов был странен; худые предзнаменования ослабляли нашу храбрость. Так как воля богов, как говорил Калхас, повелевала принести жертву на этом острове, каждый из нас ожидал, чтобы кто-нибудь высадился первым; тогда Филоктет с улыбкой предложил себя. На берегу его предательски ужалила змея. Сначала, вновь усевшись на корабль, Филоктет с улыбкой показывал нам маленькую ранку возле самой ступни. Но она не была такой незначительной. Вскоре Филоктет перестал улыбаться; лицо его побледнело, а потом в его блуждающих взорах отразилась тревога. Через несколько дней нога распухла, отяжелела, и он, который раньше никогда не жаловался, начал болезненно стонать. Сначала все сбегались к нему, чтобы утешить, развлечь его; но этого никому не удавалось: его надо было лечить; но когда ясно стало, что всё искусство Марсаона совсем не действует на его рану, — и так как вместе с тем следовало опасаться, что крики его ослабят нашу храбрость, — корабль подошел к другому острову, — вот к этому, и мы оставили его там одного с его стрелами и луком, которые нужны нам сегодня.

Неоптолем. Как! Одного! Вы оставили его, Одиссей?

Одиссей. Ах, если бы надлежало ему умереть, мы могли бы оставить его среди нас и еще на некоторое время. Но нет, — его рана не смертельна.

Неоптолем. И в таком случае?..

Одиссей. В таком случае разве должны мы были понижать мужество всего войска стонами одного человека? Ты, должно быть, не понял этого!

Неоптолем. Разве крики его были так ужасны?

Одиссей. Ужасны — нет, но жалостные, смягчающие состраданием наши души.

Неоптолем. Но разве хоть кто-нибудь не мог остаться, чтобы присматривать за ним? Больной и один здесь, что же должен он был делать?

Одиссей. Он имеет свой лук.

Неоптолем. Свой лук?

Одиссей. Да, — лук Геракла. Да к тому же я должен сказать тебе, юноша, — его гниющая нога распространяла по всему кораблю такую невыносимую вонь...

Неоптолем. Ах!

Одиссей. Да. Больше того, — болезнь заполняла его совершенно и делала навсегда неспособным на какую-нибудь жертву для Греции...

Неоптолем. Тем более. Итак, Одиссей, мы прибыли сюда...

Одиссей. Слушай дальше, Неоптолем. Ты сам знаешь, сколько под Троей, издавна приговоренной к гибели, пролито крови, потрачено мужества, терпения, храбрости; домашние очаги были покинуты и дорогая родина... Всего этого мало. Через жреца Калхаса сказали, наконец, боги, что только лук Геракла и его стрелы, как последнее средство, сделают возможной победу для греков. Вот зачем мы оба поехали, — будь благословенна судьба, которая нас указала! — и, кажется, теперь, когда добрались мы до этого дальнего острова, когда погасли в нас все страсти, исполнится, наконец, великое предназначение, и наши сердца, глубоко объятые самопожертвованием, достигнут высшей добродетели.

Неоптолем. Это всё, Одиссей? А теперь, после того, о чем ты так хорошо сказал, что думаешь ты делать? Мысль моя еще боится понять твои слова... Скажи же, — зачем мы прибыли сюда?

Одиссей. Чтобы взять лук Геракла, разве ты не понял?

Неоптолем. Одиссей, это твоя мысль?

Одиссей. Не моя, а богов, которые послали мне ее.

Неоптолем. Но Филоктет не захочет его отдать нам.

Одиссей. Его надо будет добыть хитростью.

Неоптолем. Одиссей, я ненавижу тебя. Отец учил меня никогда не прибегать к обману.

Одиссей. Обман сильнее силы, — он не ждет. Отец твой умер, Неоптолем, я жив.

Неоптолем. А не сам ли ты говорил, что было бы лучше умереть?

Одиссей. Не лучше, а легче. Нет ничего слишком трудного для Греции.

Неоптолем. Одиссей! Зачем ты выбрал меня? Почему именно я нужен был тебе для этого дела, от которого отвращается вся моя душа?

Одиссей. Потому что один я не могу исполнить этого дела: Филоктет слишком хорошо знает меня. Если бы он увидел меня одного, то сразу заподозрил бы какой-нибудь подвох. Твоя невинность будет нам защитой. Это дело исполнить ты должен; это необходимо.

Неоптолем. Нет, Одиссей! Клянусь Зевсом, я его не исполню.

Одиссей. Не говори о Зевсе, дитя! Ты меня не понял. Послушай. Если моя угнетенная душа прячется и соглашается, то неужели ты думаешь, что я менее печален, чем ты? Ты не знаешь Филоктета, а он мне друг. Поэтому мне тяжелее изменить ему, чем тебе. Приказания богов ужасны. Они боги. Если я ничего не говорил тебе во время плавания, то потому, что великодушное мое сердце почти забыло слова в своем угнетении... А ты выходишь из себя, как и отец твой, и не даешь убедить себя.

Неоптолем. Отец мой умер, Одиссей; не говори о нем; умер за Грецию! Ах! Бороться за нее, страдать, умереть, требуй всего, чего ни захочешь, только не того, чтобы изменял я друзьям отца!

Одиссей. Дитя, послушай и скажи мне: не больше ли ты друг всех греков, нежели одного из них? Или, вернее, не больше ли родина, чем отдельная единица? И разве согласился бы ты спасать человека, если бы для этого должен был погубить Грецию?

Неоптолем. Ты прав, Одиссей, я не перенес бы этого.

Одиссей. Ты согласишься и с тем, что если дружба вещь неоцененная, то родина — нечто еще более ценное?.. Скажи мне, Неоптолем, на чем основывается добродетель?

Неоптолем. Научи меня, мудрый сын Лаэрта.

Одиссей. Укроти свои страсти; все посвяти долгу...

Неоптолем. Но в чем же долг, Одиссей?

Одиссей. В голосе богов, в общественном порядке, в посвящении самого себя Греции... Подобно тому, как видим мы любовника, ищущего по всей земле самых дорогих цветов, чтобы принести их в дар своей возлюбленной, и жаждущего умереть для нее, словно он, несчастный, не имеет ничего лучшего, чтобы отдать ей, кроме самого себя, так и ты — если правда, что родина дорога тебе — что можешь дать ты ей самого дорогого? Не сам ли ты только что согласился, что после родины следует дружба? Что же у Агамемнона было дороже дочери, если не родина? Принеси всё в жертву, как на алтаре... Что, наконец, имеет Филоктет на этом острове, где живет один, что он имеет более дорогого для принесения родине, кроме своего лука?

Неоптолем. В таком случае потребуй его у него, Одиссей.

Одиссей. Он может отказать. Я не знаю его настроения, но знаю, что возмутили его вожди войска, когда покинули его на этом острове. Он, быть может, вызывает гнев богов своими мыслями и, вероятно, перестает — о, ужас! — желать нам победы. И, может быть, оскорбленные боги пожелали через нас наказать его. Вынуждая его к невольной добродетели потерей своего оружия, будут боги менее суровы к нему.

Неоптолем. Но, Одиссей, разве дела, которые совершаем мы помимо воли, могут считаться заслугой?

Одиссей. Не думаешь ли ты, Неоптолем, что главное дело в том, чтобы исполнились приказания богов? Даже если бы они должны были исполниться без согласия данного человека?

Неоптолем. Всё, что говорил ты до этих пор, я одобряю; но теперь я уж не знаю, что сказать, и мне даже кажется...

Одиссей. Тссс!.. Слушай! Ты ничего не слышишь?

Неоптолем. Нет, слышу, шум морских волн.

Одиссей. Нет! Это он! Его ужасные крики начинают долетать к нам.

Неоптолем. Ужасные!? Одиссей, я, наоборот, слышу мелодичное пение.

Одиссей (*прислушиваясь*). Да, он поет! Хорош! Теперь, когда остался один, он поет! Когда был среди нас, — кричал!

Неоптолем. Что он поет?

Одиссей. Слов еще нельзя расслышать. Но слушай, — он приближается?

Неоптолем. Он перестал петь. Останавливается. Он увидел наши следы на снегу.

Одиссей (*смеясь*). И вот снова начинает кричать. Ах, Филоктет!

Неоптолем. Правда, крики его ужасны.

Одиссей. Иди. Скорее отнеси мой меч на ту скалу. Пусть он увидит греческое оружие и знает, что замеченные им следы, — шаги людей из его отечества. Спеши. Вот он приближается. Хорошо. Теперь иди сюда. Мы станем за этим сугробом снега. Мы будем видеть его, оставаясь сами незаметными. Какие проклятия начнет он извергать! «О, я несчастный! — скажет,— да погибнут греки, покинувшие меня! О, вожди войска! Ты, вероломный Одиссей! Вы, Агамемнон и Менелай! Пусть моя болезнь погубит того и другого! О, смерть! Смерть, которую я призываю неустанно, неужели останешься ты глухой к моим жалобам? Неужели ты не придешь никогда? О, пещеры и скалы, и утесы! Немые свидетели моих страданий, неужели вы не захотите никогда»...

Входит Филоктет, замечает шлем и меч,
оставленные посреди сцены.

Явление II

Филоктет, Одиссей, Неоптолем.

Филоктет (*молчит*)

АКТ II

Явление I

Одиссей, Филоктет, Неоптолем (*все сидят*).

Филоктет. Несомненно, Одиссей. Только с тех пор, как живу вдали от людей, я понял, что такое добродетель. Человек, живя между других, не способен, верь мне, к какому-нибудь чистому поступку, действительно без всяких примесей. Итак, вы... пришли сюда... зачем?..

Одиссей. Чтобы увидеться с тобой, дорогой Филоктет.

Филоктет. Я ни на одну минуту не верю этому, и, в сущности, мало это интересует меня; удовольствие, какое испытываю, видя вас после долгого времени, велико и совершенно меня удовлетворяет. Я потерял способность искать причины в делах с тех пор, как мои поступки не имеют скрытых причин. Для кого же должен я стараться показать, чем я есть или не есть? Я забочусь только о том, чтобы существовать. Я перестал стонать, зная, что ничье ухо не услышит меня, перестал чего бы то ни было желать для себя, зная, что здесь я ничего не могу получить.

Одиссей. Почему же ты раньше не перестал стонать, Филоктет? Мы оставили бы тебя среди нас.

Филоктет. Нельзя было, Одиссей. В присутствии других мое молчание было бы ложью.

Одиссей. А здесь?

Филоктет. Страдание мое не требует слов, чтобы о себе дать знать, ибо оно известно только мне.

Одиссей. Итак, после нашего отъезда ты умолк, Филоктет?

Филоктет. Нет, но мои жалобы с тех пор, как я ими не пользуюсь для проявления моих страданий, стали очень красивыми, до такой степени, что утешают меня.

Одиссей. Тем лучше, мой бедный Филоктет.

Филоктет. Не жалей ты меня! Я перестал, как уж сказал тебе, желать для себя чего бы то ни было, зная, что получить

я ничего не могу... Ничего извне, это правда, но очень много от самого себя; с этого-то времени я желаю для себя добродетели; я кладу на это всю мою душу и, несмотря на страдание, отдыхаю спокойно; по крайней мере, я отдыхал в ту минуту, когда вы... Ты улыбаешься?

Одиссей. Я вижу, что ты нашел себе дело.

Филоктет. Ты слушаешь меня, но не понимаешь. Ты не дорожишь добродетелью?

Одиссей. Наоборот: своей.

Филоктет. Какая же она?

Одиссей. Ты слушал бы меня и не понял бы... Давай лучше говорить о греках. Или одинокая добродетель стерла в тебе память о них?

Филоктет. Без сомнения, — чтобы стереть мое раздражение.

Одиссей. Слышишь, Неоптолем? — Значит, успех предприятия, для которого...

Филоктет. ...вы покинули меня... чего же ты хочешь, чтобы я о нем думал, Одиссей? Если вы покинули меня, то для того, чтобы победить, не правда ли? Я верю, что вы победили...

Одиссей. А если нет?

Филоктет. А если нет, то Эллада казалась нам чересчур великой. На этом острове я изо дня в день стал делаться, пойми ты, всё менее греком и изо дня в день всё более человеком... Но, однако, когда смотрю на вас, я чувствую... Ахиллес умер, Одиссей?

Одиссей. Ахиллес умер; мой спутник — его сын. Что это? Ты плачешь, Филоктет?.. И это покой, такой желанный?

Филоктет. Ахиллес!.. Дитя, позволь моей руке приласкать твое белое чело... Так давно, так уж давно моя рука касается только холодных тел; даже тела птиц, которых я убиваю и которые падают на волны или снег, когда моя рука касается их, уж ледяные, как та воздушная полоса, в которой они живут...

Одиссей. Ты говоришь хорошо, как человек, который страдает.

Филоктет. Где бы то ни было, я был и до конца жизни буду сыном Греции.

Одиссей. Но тебе не с кем говорить.

Филоктет. Я уж сказал тебе; или ты меня не понял? Я выражаюсь гораздо лучше с тех пор, как не говорю с людьми. Кроме охоты и сна я имею еще занятие: мыслить. Мои мысли в одиночестве, когда ничто и даже боль им не мешает, получили легкость и быстроту, так что иногда я сам с трудом поспеваю за ними. Я постиг больше тайн, касающихся жизни, чем мне открыли все мои друзья. Я занимался также тем, что рассказывал самому себе о своих страданиях, и насколько обороты речи и периоды были хороши, настолько больше я чувствовал облегчение; иногда, произнося их, я забывал о своей грусти. Я понял, что слова бывают гораздо красивей с той минуты, когда перестают они служить для вопросов или просьб. Не имея вокруг себя ни ушей, ни уст, я пользовался красотой только собственных слов; я выкрикивал их по всему острову и вдоль побережья; и остров, слушая меня, казался менее одиноким; природа казалась подобной моей грусти; и мне представлялось, будто я — ее голос, и что немые скалы ждут этого голоса, чтобы высказать все свои боли; ибо я понял, что всё вокруг меня страждет... и что этот холод неестественный, так как я помню же Грецию... Я понемногу научился говорить о нужде больше окружающих вещей, чем о своей; это мне казалось лучше; наконец, как бы тебе это сказать? Это была одна нужда, и я чувствовал тем большее облегчение. Потом я создал мои лучшие периоды, говоря о море и его бесконечных волнах. Должен ли я признаться тебе, Одиссей — Одиссей! — некоторые были так хороши, что я плакал с тоски, что ни один человек не может услышать их. Мне казалось, что при их звуках его душа пересоздалась бы с основания. Слушай, слушай, Одиссей! Еще никто не слушал меня.

Одиссей. Не имея никого вокруг себя, ты научился, как вижу, говорить беспрерывно. Продолжай, рассказывай.

Филоктет (*декламируя*)

«Улыбки бесконечные волн морских безбрежности...»

Одиссей (*смеясь*). Но, Филоктет, ведь это из Эсхила.

Филоктет. Быть может... Разве это мешает?.. (*начинает опять*):

«Плачи бесконечные волн морских безбрежности...»

Молчание.

Одиссей. А дальше...

Филоктет. Не знаю... смешалось у меня.

Одиссей. Что делать! Докончишь в другой раз.

Неоптолем. О, окончи, прошу тебя, Филоктет!

Одиссей. Смотрите, дитя внимало!..

Филоктет. Я не могу уж говорить.

Одиссей (*вставая*). Я оставлю тебя на минуту, чтобы ты мог найти свою мысль. До скорого свидания, Филоктет. А ведь правда, — нет такой суровой неволи, чтобы не нашлась в ней минута какого-то отдыха, какого-то забытья, какого-то заживляющего перерыва?..

Филоктет. Действительно, Одиссей. Однажды к моим ногам упала птица, в которую я выстрелил и которую моя стрела только поранила. Минуту я утешал себя надеждой, что вылечу ее. Но как удержать это воздушное волнение, которое, не будучи в состоянии подняться, летало здесь же, здесь над этою скалистою землей, где холод, заморозив воду, придает и ей формы моих логических построений. Птица умерла; я видел, как умирала она в течение часа; желая ее разогреть, я душил ее поцелуями и дыханием. Она умерла от нужды к полету... Точно так же, кажется мне, дорогой Одиссей, что потоки поэзии, как только покидают мои уста, замерзают и умирают от невозможности дальнейшего распространения, и оживляющее их крошечное пламя исчезает всё больше. Скоро я, продолжая всё-таки жить, сделаюсь чем-то обособленным. Холод покоряет меня, дорогой Одиссей, и страх охватывает меня уж теперь, потому что я начинаю находить в нем и даже в его ужасной суровости какую-то красоту.

Я, несомненно, иду по сгущенным предметам и жидкостям. Я уж никогда не мечтаю; думаю. Я забыл прелесть надежды и поэтому никогда уж не чувствую упоения. Когда здесь, где одни мертвые скалы, я кладу что-нибудь... Хотя бы даже семя, то после долгого времени я нахожу его в прежнем положении; оно никогда не дает ростков. Здесь ничего не происходит, Одиссей: всё есть, всё существует. Здесь можно только погружаться в думы! — Я сохранил мертвую птицу; вот она; слишком холодный воздух никогда не даст ей сгнить. И поступки мои, Одиссей, и мои слова, словно замерзая, существуют нерушимо и окружают меня будто кольцом всё подымающихся скал. И, находя их так возле себя всякий день, должна умолкнуть всякая страсть. Я чувствую правду всё больше — и хотел бы, чтобы поступки мои были также всё прочнее и красивее: истинные, чистые, кристальные, прекрасные, прекрасные, Одиссей, как эти вот кристаллы светлого инея, в которых, если бы показалось солнце, солнце всё отразилось бы. Я не хочу мешать ни одному лучу Зевса; пусть каждый из них пройдет сквозь меня, Одиссей, как сквозь призму, и пусть этот преломленный свет сделает каждый мой поступок достойным прославления. Я хотел бы достичь величайшей прозрачности, уничтожить мою телесность, не пропускающую свет, хотел бы, чтобы даже ты, глядя на мои поступки, чувствовал свет...

Одиссей (*уходя*). Ну, ну, будь здоров. (*Указывая на* Неоптолема.) Поговори с ним, раз он тебя слушает.

Уходит. Молчание.

Явление II

Филоктет и Неоптолем.

Неоптолем. Филоктет! Научи меня добродетели...

АКТ III

Явление I

Филоктет (входит).

Филоктет (*потрясенный до глубины души неожиданным обманом и страданием*). Слепец Филоктет!.. пойми свою ошиб-

ку и плачь над своим безумием! Появление греков могло очаровать твое сердце... Хорошо ли я расслышал?.. — Нет никакого сомнения: сидел Одиссей, а возле него Неоптолем; не зная, что я так близко от них, они даже не понизили голоса; Одиссей, давая совет Неоптолему, учил его, как обмануть меня; он говорил ему... Несчастный Филоктет! Они вернулись сюда, чтобы отнять твой лук. Как же, верно, он необходим им!.. Бесценный лук, ох! Единственное достояние, которое осталось у меня и без которого... (*Прислушивается.*) Идут! Защищайся, Филоктет! У тебя хороший лук и крепкая грудь. Добродетель, добродетель. Я любил тебя так сильно в одиночестве! Мое умолкнувшее сердце успокоилось вдали от них. Ах, теперь я знаю цену дружбе, которую они мне предложили! И это Греция, мое отечество? Одиссей, которого я ненавижу, и ты, Неоптолем... а ведь всё же он меня слушал!.. Какое милое дитя! Дитя... такое же прекрасное... ах, больше, чем его отец... Каким же образом такое чистое чело может скрывать такие мысли? «Добродетель», говорил он, «Филоктет, научи меня, что есть добродетель». Что я ответил ему? Я уж ничего не помню, кроме него... Да и не всё ли равно теперь, что мог я сказать ему!.. (*Прислушивается.*) Шаги!.. Кто это? Одиссей! (*Хватается за лук.*) Нет, это... Неоптолем.

Входит Неоптолем.

Явление II

Филоктет и Неоптолем.

Неоптолем (*зовет...*). Филоктет! (*Увидев его.*) Ах! (*Подходит, как бы ослабевая.*) Ах! Нехорошо мне...

Филоктет. Нехорошо?..

Неоптолем. Это ты смутил мою душу. Отдай мне покой, Филоктет. Всё, что ты сказал, пустило корни в моем мозгу. Когда ты говорил, я не знал, что ответить. Я слушал; мое сердце искренно и невинно открывалось на твои слова. Ты замолк; я всё еще слушал. Но теперь у меня всё смешалось и я полон ожидания. Говори! Я недостаточно слышал... Ты говорил, что нужно жертвовать собой?..

Филоктет (*погруженный в раздумье*). ...жертвовать собой.

Неоптолем. Но Одиссей так же учит меня. Жертвовать собой для кого, Филоктет? Он говорит, что для родины...

Филоктет. ...для родины.

Неоптолем. Ах, говори же, Филоктет; теперь ты должен кончить.

Филоктет (*уклончиво*). Дитя... умеешь ли ты стрелять из лука?

Неоптолем. Умею? Зачем?

Филоктет. Мог бы ты натянуть вот этот?..

Неоптолем (*в замешательстве*). Ты хочешь... Не знаю. (*Пробует.*) Да, может быть. — Вот видишь!

Филоктет (*про себя*). Что за легкость! Казалось бы, что это...

Неоптолем (*нерешительно*). А теперь...

Филоктет. Я видел, что хотел видеть. (*Берет у него лук.*)

Неоптолем. Не понимаю.

Филоктет. Увы, не в этом дело!.. (*Переменяя тему.*) Послушай, дитя. Не кажется ли тебе, что боги возвышаются над Грецией и имеют больший вес, чем она?

Неоптолем. Нет, клянусь Зевсом, я так не думаю.

Филоктет. И почему так, Неоптолем?

Неоптолем. Ибо боги, которых я почитаю, служат только Греции.

Филоктет. Как служат? Они подчинены ей?

Неоптолем. Нет, не подчинены... Я не знаю, как это сказать... Но видишь ли, ты ведь сам знаешь, что они никому не известны за пределами Греции; Греция столько же их страна, сколько наша; служа ей, я чту их; нет разницы между ними и моим отечеством.

Филоктет. Однако, видишь, я могу кое-что сказать тебе об этом, я, который больше не принадлежу Греции, — а... чту их...

Неоптолем. Тебе так кажется? — Ах, бедный Филоктет! Нельзя так легко оторваться от Греции... и даже...

Филоктет (*внимательно*). И даже?..

Неоптолем. Ах, если б ты знал, Филоктет...

Филоктет. Если бы я знал... что?..

Неоптолем (*возвращаясь к старому*). Нет, говори ты; я пришел, чтобы слушать, а ты беспрерывно спрашиваешь... Я понимаю хорошо, что твоя добродетель и добродетель Одиссея не одно и то же... Но когда нужно говорить, ты, который говорил так хорошо, колеблешься... Жертвовать собой для кого, Филоктет?

Филоктет. Я хотел сказать тебе: для богов... Но именно есть что-то выше богов, Неоптолем.

Неоптолем. Выше богов?

Филоктет. Есть... (*Хватается обеими руками за голову, словно пригнетенный какой-то тяжестью.*) Я не знаю. Не знаю... ах, даже о самом себе... Я уж не умею говорить, Неоптолем...

Неоптолем. Жертвовать собой для кого?.. Скажи, Филоктет...

Филоктет. ...жертвовать собой... жертвовать собой...

Неоптолем. Ты плачешь!

Филоктет. Дитя! Ах, если б я мог указать тебе добродетель. (*Быстро вскакивает.*) Я слышу Одиссея! Будь здоров... (*Отходит и говорит.*) Увижу ли я еще тебя?

Неоптолем. Будь здоров.

Входит Одиссей.

Явление III

Одиссей и Неоптолем.

Одиссей. Я вовремя пришел? Что он сказал? Хорошо ли говорил ты, мой ученик?

Неоптолем. Благодаря тебе, лучше, чем он. Но не в этом дело! — Одиссей... он велел мне натянуть свой лук...

Одиссей. Свой лук? Что за шутка! — И почему же ты не удержал его, сын Ахиллеса?

Неоптолем. Что же стоит лук без стрел? Дав мне в руки лук, он предусмотрительно оставил себе стрелы.

Одиссей. Хитрый приятель!.. Он догадывается о чем-нибудь, как ты думаешь? Что он говорил?

Неоптолем. Ах, ничего, или почти ничего.

Одиссей. Рассказывал он тебе снова о своей добродетели?

Неоптолем. Он, который раньше так хорошо говорил, как только я начал спрашивать его, умолк.

Одиссей. Вот видишь!..

Неоптолем. А когда я спросил, для чего можно жертвовать собой, что не было бы одной только Грецией, он сказал мне...

Одиссей. Он сказал тебе...

Неоптолем. Что не знает. А когда я сказал, как научил ты, что сами боги подвластны ей, он ответил: Есть что-то выше богов, есть...

Одиссей. Что?

Неоптолем. Он сказал мне, что не знает.

Одиссей. Эх, вот видишь, Неоптолем!..

Неоптолем. Нет, Одиссей, мне кажется, что я понимаю его теперь.

Одиссей. Что же понимаешь?

Неоптолем. А вот что. Ведь правда, одинокий на этом острове, пока не было здесь нас, для кого и для чего жертвовал собой Филоктет?

Одиссей. Но ведь ты сам сказал: ни для чего. Что же за польза от одинокой добродетели? Несмотря на всё, что бродило у него в голове, она бесполезно выветрилась. Что за польза

от всех его оборотов речи и периодов, хотя и самых прекрасных... Переубедил он тебя? — Меня нет. Если он жил таким образом одиноким на этом острове, то только для того — ведь я доказал тебе — чтобы избавить войско от своих стонов и своего смрада; вот его первая жертва, вот его добродетель, что бы ни говорил он. Второй его добродетелью будет то, что, потеряв свой лук, он утешится мыслью, что это для блага Греции. О каком же ином самопожертвовании он мог мечтать, если не для блага родины? Он, видишь ли, ждал, чтобы мы пришли предложить ему... Но так как он может отказать, то лучше вынудить у него добродетель, навязать ему самопожертвование — и мне кажется, что осторожность велит усыпить его. Видишь ты этот жбан...

Неоптолем. Ах, не говори так много, Одиссей... Филоктет молчал.

Одиссей. Потому что ему нечего уж было сказать.

Неоптолем. И, вероятно, поэтому он плакал?

Одиссей. Плакал потому, что ошибался.

Неоптолем. Нет, он плакал по моей вине.

Одиссей (*с улыбкой*). По твоей вине?.. Начинает человек что-нибудь по глупости, а потом называет это добродетелью.

Неоптолем (*разражаясь внезапным плачем*). Одиссей, ты не понимаешь Филоктета...

АКТ IV

Явление I

Филоктет и Неоптолем.

Филоктет один. Он сидит. Производит впечатление человека, угнетенного скорбью, или размышляющего.

Неоптолем (*быстро входит*). Если бы только я еще вовремя нашел его!.. Ах, это ты, Филоктет. Время не терпит, выслушай меня. То, зачем пришли мы сюда, чтобы совершить, —

подло; но будь выше нас: прости меня. Мы пришли... ах, стыдно сказать... похитить твой лук, Филоктет!

Филоктет. Я знал об этом.

Неоптолем. Ты не понимаешь меня... похитить твой лук, говорю я... Ах, защищайся!

Филоктет. От кого? От тебя? Скажи, мой Неоптолем.

Неоптолем. Нет, конечно, не от меня: я люблю тебя и предупреждаю.

Филоктет. И изменяешь Одиссею...

Неоптолем. И я в отчаянии... Я жертвую собой для тебя. Ты любишь меня? Скажи, Филоктет. И добродетель ли это?

Филоктет. Дитя!..

Неоптолем. Смотри, что я принес. Этот жбан должен был усыпить тебя. Но я отдаю его тебе. Вот, возьми. Это добродетель? Скажи.

Филоктет. Дитя! Только шаг за шагом можно дойти до величайшей добродетели, — то, что ты делаешь, есть только подтасовка.

Неоптолем. Так научи меня, Филоктет.

Филоктет. Ты говоришь, что этот жбан должен был усыпить меня? (*Берет его и вглядывается.*) Маленький жбан... ты исполнишь свое назначение! Ты видишь, Неоптолем, что я делаю? (*Пьет.*)

Неоптолем. Как! Несчастный, но ведь это...

Филоктет. Это самопожертвование. Предупреди Одиссея. Скажи ему... что он может прийти.

Испуганный Неоптолем с криком убегает.

Явление II

Филоктет; потом Одиссей и Неоптолем.

Филоктет (*один*). Ты будешь прославлять меня, Одиссей; я заставлю тебя сделать это. Моя добродетель возносится

над твоей, и ты должен почувствовать себя умаленным. Прославь себя, добродетель Филоктета! Радуйся своей красоте! Неоптолем, почему ты сейчас не взял моего лука? Чем больше ты любил меня, тем труднее это было бы для тебя: ты недостаточно пожертвовал собой... Бери лук и стрелы... (*Осматривается.*) Его уж нет...

Этот напиток имел ужасный вкус; я теряю сознание, думая о нем; я хотел бы поскорее уснуть... Из всех жертв самой безумной есть жертва для других, так как тогда человек становится выше их. Я жертвую собой, — да, но не для Греции... Я жалею только об одном: что моя жертва принесет пользу Греции... Даже нет, и об этом я не жалею... Но в таком случае не благодари меня: то, что я сделал — я сделал для себя, а не для тебя. — Одиссей, ты будешь прославлять меня, не правда ли? — Будешь ли ты прославлять меня, Одиссей? — Одиссей! Одиссей! Где же ты? Пойми же: я жертвую собой, но не для родины... для чего-то иного, пойми же, — для... чего? Не знаю. Поймешь ты это? Одиссей! Ты будешь думать, может быть, что жертвую собой для Греции! Ах, этот лук и эти стрелы должны это сделать!.. Куда их бросить? — Море, море! (*Хочет бежать, но падает, обессиленный напитком.*) Нет сил. Ах, в голове мутится... Он сейчас придет...

Добродетель! Добродетель! В твоем горьком имени ищу я хоть немного упоенья; неужели я вычерпал его до дна? Гордость, которая меня поддерживала, шатается и гнется; я ухожу и расплываюсь весь. «Без подтасовок, без подтасовок», говорил я ему. Что делается выше собственных сил, Неоптолем, — то добродетель. Добродетель... я не верю уж в нее, Неоптолем! Неоптолем, нет добродетели. — Неоптолем!.. Не слышит...

Падает изнеможенный и засыпает.

Одиссей (*входит с* Неоптолемом *и видит* Филоктета). А теперь оставь меня одного с ним. (Неоптолем, *охваченный волнением, не решается уйти.*) Ну да, иди куда-нибудь; беги и приготовь нам лодку, если хочешь.

Неоптолем уходит.

Одиссей (*один; приближается к* Филоктету *и наклоняется над ним*). Филоктет!.. Итак, меня уже не слышит Фило-

ктет? — Не услышишь ты меня? — Что делать? Я хотел сказать тебе... что ты победил меня, Филоктет. И я вижу теперь добродетель; и чувствую такую ее прелесть, что в твоем присутствии уж не смею действовать. Мой долг мне кажется ужаснее твоего, потому что я не вижу в нем такого достоинства, как в твоем. Твой лук... я не могу уж, я не хочу взять его: ты сам его отдал. — Неоптолем — дитя: он должен быть послушным. Ах! Это он! (*Повелительно.*) Теперь, Неоптолем, бери лук и стрелы и неси их в лодку.

Неоптолем в унынии подходит к Филоктету, склоняет голову, потом бросается на колени и целует Филоктета в чело.

Одиссей. Я приказываю. Мало тебе, что ты выдал меня? Ты хочешь изменить всей родине? Смотри, как он пожертвовал собою для нее.

Неоптолем покорно берет лук и стрелы и удаляется.

Одиссей (*один*). А теперь прощай, непреклонный Филоктет. Как сильно ты презирал меня? Ах, как бы я хотел узнать... Я хотел бы, чтобы он знал, что я нахожу его достойным прославления... и что... благодаря ему, мы победим.

Неоптолем (*зовет издалека*). Одиссей!!

Одиссей. Я здесь.

Уходит.

АКТ V

Филоктет один сидит на скале. Солнце поднимается на совершенно чистом голубом небе. Вдали на море мелькнула лодка. Филоктет долго смотрит ей вослед.

Филоктет (*шепчет совершенно спокойно*). Они уж не вернутся. Нет уж лука, чтобы взять. Я счастлив.

Голос его полон необычайной красоты и сладости; вокруг него из-под снега вырастают цветы, и птицы небесные слетаются, неся ему пищу.

Станислав Пшибышевский

СНЕГ

Драма в 4-х актах[1]

Представлена в первый раз в г. Херсоне артистами «Товарищества Новой Драмы» (дирекция Вс. Э. Мейерхольда) 19-го декабря 1903 г.; в Москве, в Интернациональном театре Е. Е. Ковалевского, 22-го января 1904 г.

Лица

Тадеуш.
Бронка, его жена.
Ева, ее подруга.
Казимир, брат Тадеуша.
Макрина.
Лакей.

АКТ ПЕРВЫЙ

Сцена I

Казимир. Бронка.

Роскошная столовая, из которой через большие, высокие окна и стеклянную дверь зимнего сада видны нагие, инеем покрытые деревья и густая пелена снега. В конце большой, старинный камин, возле сосновые полена, которые Казимир то и дело нервно подкладывает в огонь. Бронка стоит у окна, беспокойно всматриваясь в метель.

Казимир. Что ты такая беспокойная? Не будь ребенком. Чего пугаешься?

---

[1] Перевод Серафимы Ремизовой и Алексея Ремизова.

Бронка. Но, побойся Бога, Казя, или не видишь, какая метель? Чуть ли не целый день сыплет и сыплет. Сугробы намело. Там за городом дорога без деревьев на какую версту. Заблудится кучер. Санки в ров опрокинутся...

Казимир (*прерывает ее*). И что ж? Тадеуш упадет в ров. Ему будет мягко.

Бронка. О, какой ты противный.

Казимир. Ну, не сердись. По правде, смотрю я на вас, как на двух ребят. Ваши отношения – редкая аномалия. Год, как женаты, а забавляетесь в такую чувствительность, будто вчера впервые узнали друг друга.

Бронка. Но это, это-то и делает нашу жизнь такой прекрасной.

Казимир. Конечно, конечно. А скажи мне, милая Бронка, сколько любовных писем получила ты от твоего Тади за эту одну неделю, как нет его дома?

Бронка. Ах, если б ты знал, какое прекрасное письмо он написал мне! Если б ты знал, как я люблю эти письма. Таких прекрасных слов никто не умеет сказать.

Казимир. Ну – о, слова не трудно. Впрочем, Тадеуш тебя действительно любит. (*Задумчиво.*) Да, он тебя действительно любит. Завидую вам, вашей любви и вашему счастью. (*Немного погодя.*) Весь тут около вас оживаешь. Все чаще грезятся мне сентиментальные идиллии, где возле любимой, избалованной и балующей женщины мог бы я свободно работать. Изнурило меня, опостылело это вечное скитание по целому свету. И все это вздор. Художественное впечатление, поэзия, театр, цирк, Италия, Париж – вздор, вздор, вздор. Только с каждым разом все большая нудность. Везде одно и то же, и слоняется так человек из угла в угол все с той же непотухающей нудностью...

Бронка. Казя, Казя, какой ты печальный. Такой бездонной печали я еще нигде не встречала.

Казимир. Правда.

Бронка. А если б влюбился, Казя, а?

Казимир. Разве в тебя. Как бы то ни было, а до этого мне не далеко.

Бронка (*смеясь*). Эй, ты, дурачок, что делал бы ты с такой простой девушкой, как я. Такая простая девушка не для тебя.

Казимир (*иронически*). Вот именно для меня. Довольно мне этих глупых, пустых, павых самок, которые играют роль демонов и разжигают ее несносным и пошлым жонглерством темперамента и страсти, довольно этих изнеженных и изжитых ангелов вдохновения. Довольно этих сгорбленных ведьм, что разбиваются на лысой горе науки, знания, общественной работы. Ох, верь мне, от сердца говорю тебе, так я измучился всеми этими Эпипсихидионами, половинами, половинками душ мужчины. (*Потирает лоб и нервно бросает в камин пару веток; ходит по комнате.*) Вот именно то, что нужно мне: такая простая девушка, такая белая, так... целые вечера проводить с ней у камина, с такой непорочной, не изведавшей ни греха, ни добродетели. Чувствовать около себя женщину, которая не знает ни основ, ни теорий, ни направлений, ни всяких этих измов, только являет собой сердце, горячее, чистое сердце. Эх! забылись бы тогда и скитанье и нудность.

Бронка. Ох, как ты обманываешь себя. Дня два забавляла б тебя такая девушка, а потом... Ну, а что потом, ты уж сам душой доскажи...

Казимир. Так думаешь?.. Но, удивительно то, что с такой простой девушкой, как назвала ты себя, я целый день напролет разговариваю, во всем ей открываюсь, всякую мысль делю и не только не почувствовал хоть на мгновенье нудности, наоборот, никогда я не знал таких хороших, дорогих дней, как тут, у брата и вместе с тобой... (*Легко.*) Знаешь, Бронка, я и вправду влюбляюсь в тебя.

Бронка (*подражая тону его речи*). Если бы говорил все это не такой нудный, немножечко печальный, а главное не занятый совсем другими делами, то я была бы готова посулить тебе любой флиртик, какой только захотел бы завести со мной.

Казимир (*смеясь*). А почему и нет, моя прекрасная невестка? Искусство такого невинного разжигания себя и других

может быть очень красивым и изысканным... Это вроде того, как бы выпить рюмку пламенного Amontilado.

Бронка. Нет у меня охоты это пламенное Amontilado пробовать.(*Рассеянно.*) Но что это может быть, что Тадеуш не приезжает? Скажу тебе, Казя, кучер и вправду опрокинул в ров санки.

Казимир. Да не будь же нетерпеливой такой: дорога не легкая, снег глубокий, ну, и лошадь ведь нельзя насмерть загнать.

Бронка. Ты прав, да. Только вот что, Казя, твоей нудностью, твоей холодной меланхолией ты так раздражаешь, так пригнетаешь человека, что... (*Обрывает.*)

Казимир. Ну, что же «что»?

Бронка. Что готова сейчас же побежать и разбудить Еву... Не понимаю, почему она вечно спит?

Казимир. А может, и не спит.

Бронка. Стало быть, избегает нас.

Казимир. Нет, но чувствует, что без нее нам лучше.

Бронка. Противный ты. Она была всегда самой близкой, самой сердечной моей подругой. Ты и представить себе не можешь, как я счастлива, что наконец-то она приехала! два года не видались. Но, знаешь, Казя, очень изменилась она. Не думала я, что в такое короткое время может человеческая природа так вывернуться вся.

Казимир. В каком отношении изменилась?

Бронка (*немного озабоченная*). Видишь... у меня такой... стыд пансионский... говорить обо всем этом. Ну, а тебе все можно сказать, будто ты и не мужчина.

Казимир. Очень справедливое рассуждение. Но расскажи мне об Еве, меня это очень заинтересовало.

Бронка. Видишь, она сирота и очень богата. И в этом-то ее несчастье: каждый свой каприз могла исполнить... Но не об этом я хотела говорить. Были мы вместе в пансионе, и соединяла нас какая-то удивительная любовь. Она любила меня до та-

кого безумия, что порой любовь ее была для меня тяготой и мукой. Была она то бесконечно доброй, как ягненок, с которым могла я играть, рабой, которая читала мысли на моем лбу; то такой капризной, как тиран, ревнивой к каждой моей мысли, к каждому биенью сердца.

Казимир. Ну, и потом?

Бронка. Опекун, как жена его умерла, взял ее из пансиона. И с тех пор стала она царем своей воли, своих богатств, своей меланхолии, а может, и нудности... Видишь, Казя, такая вот была бы женой для тебя.

Казимир. Гм, гм... Но ты еще ничего не сказала о перемене, которая так внезапно произошла с ней.

Бронка. Ну, видишь, видишь, такая я рассеянная. Рассказ докончить не могу. (*Задумывается.*) Так вот, помимо всех своих капризов и порывистых вспышек, была она ужасно веселая, хороводила нами. Все и всех умела высмеять, к стене прижать. А теперь... глубоко не захожу, только чувствую, что... Знаешь, Казя, стыжусь признаться, мне она чужда как-то... И не так я свободна с ней, как раньше, и какой-то страх на сердце невнятный и... Ах, какая она красивая, ты видел, какая она красивая? Видел?

Казимир. Не глядел я до сих пор на нее.

Бронка. Скажи же мне, или ты слепой? Нет, и вправду ты перестал быть мужчиной.

Казимир. Положим, ты права, однако гость твой начинает меня интересовать. Ну, и чему приписываешь ты эту перемену? Изломанному сердцу? Любви обманутой?

Бронка. У ней?.. Нет-нет, мой Казя.

Казимир. Как это ты можешь так утверждать наверно?

Бронка. Потому, что знаю всю молодежь, которая ее окружала, — знаю, что она играла с ними, а единственным человеком, который ее занимал, был Тадеуш: но наперекор всему их что-то оттолкнуло друг от друга.

Казимир. Как, Тадеуш ее знал?

Бронка. Конечно, знал прежде, чем встретился со мной.

Казимир (*легко*). Ну, и не влюбились они друг в друга?

Бронка (*отшатнулась, как бы внезапно затронутая чем-то неприятным*). Так ты думаешь, что я с такой сердечностью и горячо так звала бы ее к нам в гости, не будь той абсолютной уверенности, что они друг другу чужды?

Казимир. Да, то правда, вернее, может быть правдой, ибо так глубоко сердца женского не знаю.

Бронка. Одно пугает меня: не сделала ли я какой неприятности Тадеушу, что без его ведома так стремительно и так нежданно пригласила ее. Может, возвратясь, он захотел бы хоть дня два провести только с нами... Для меня она милей сестры, больше всех люблю ее, а Тадеушу она чужая.

Слышно колокольчики санок, заворачивающих на двор.

Бронка (*с радостным восклицанием*). Тадя едет! Тадя едет! О, наконец! (*Выбегает через дверь налево.*)

Сцена II

Казимир (*сидит и смотрит с невыразимой печалью вослед ей, беспокойно крутит усы, подбрасывает в камин ветви, ходит взад и вперед по комнате, останавливается, хватает себя за голову и тихим шепотом говорит:*) Да, да... поздно... поздно. (*Садится, курит папиросу, апатичный, задумчивый. Из следующей комнаты голос* Бронки *слышен:* Дорогой, дорогой ты мой Тадя!) (Казимир *резко вздрогнул. Голос* Тадеуша: Ах, как я тосковал о тебе.) (*Лицо* Казимира *передергивается болезненной, неприятной улыбкой*).

Сцена III

Бронка. Иди, иди, мой милый; как смерз ты — иди, отогрейся у камина.

Тадеуш. Но мне совсем не холодно, моя дорогая деточка. (*Здоровается с* Казимиром.) Ну, милый Казя, хорошо стерег дом? Не ломал голову Бронки метафизикой и искусством?

Казимир. Где уж там, старался главное приготовить Бронку к тому, что от вас уж никуда не тронусь.

Тадеуш. А что, тебе хорошо тут?

Бронка. Да иди ж, Тадя, иди к камину, ты весь такой иззябший.

Тадеуш. Спасибо тебе за твой камин, но после такого мороза не отказался бы съесть чего-нибудь, голоден страшно.

Бронка. Хорошо, хорошо, сию минуточку. (*Выбегает.*)

Сцена IV

Тадеуш (*веселый и счастливый*). А вот, Казя, нашел я покой и счастье. Никогда даже и помечтать не смел о таком рае. И пока не встретил Бронку, казалось мне, что все силы к жизни утратил я. Сердце было сухим, как щепка, душа изболела, и та наша родовая, страшная, адская нудность медленно ложилась на меня, как тяжкий кошмар.

Казимир. Знаю, знаю, в каком ужасном состоянии недавно находился ты. Каждое твое письмо читал с волнением, боясь увидеть: «будь здоров, дорогой брат, заскучал я насмерть, потому и переношусь на лоно вечности»... Собственно, не боялся, ибо от нудности это единственный выход. Но все же неприятно получить подобное письмо от своего брата... (*Внезапно.*) Но скажи мне, почему ты, которого знал таким смелым, милым, таким полным жизни и сил, попал в это адское пекло? Мне это пристало, ибо с детства был неповоротлив и неуклюж, но ты, ты?

Тадеуш. Говорить долго, извелся бы ты от рассказа о тех страшных мучениях, которые пережил я. Измотался бы, если бы не сошелся с Бронкой.

Казимир (*небрежно*). Женщина была тому причиной?

Тадеуш. И да и нет... Разве я знаю... Неясная тоска какая-то, о ком и о чем — не знаю.

Казимир. Женщина была дурной? Развратной?

Тадеуш. Нет, наоборот. Она только утратила способность к жизни. Мучает себя и других. Захватила ее гибельная жажда разрушения. Ах, как я мучился!

Казимир. Ну, и что потом?

Тадеуш. Потом?.. Гм... Хотела быть рабой, а должна быть госпожой. И я очень боялся потерять ее, но взять ее не умел. Презирал себя. Ненавидел ее и себя. И ничего из этого не вышло.

Казимир. Ну — и?...

Тадеуш. Окончилась печальная баллада.

Казимир. Ну, и с тех пор никогда уж не видел ее?

Тадеуш. Последний голос жизни прозвучал в день свадьбы. Получил от нее такое сердечное, горячее, душой переполненное письмо, что о всех обидах забыл.

Казимир. А может, это было злым и мстительным коварством женщины?

Тадеуш. О, нет. Была она подругой Бронки, любила ее страстной любовью и действительно была счастлива, что Бронка выходит за человека, которого она, по словам письма, скорей всего могла бы сделать несчастным.

Казимир (*испытующе*). И потом уж ты ее не видел?

Тадеуш. Нет.

Казимир. И никогда о ней не думаешь?

Тадеуш. Нет. В моем сердце и уме только для Бронки место.

Казимир. А если б вдруг увидел ее?

Тадеуш (*задумчиво*). Если б ее увидел? Нет... теперь уж это никакого впечатления не произвело бы на меня. Любовь

к ней давно уж истлела. А к тому же, разве знаю я, была ли это любовь. Может, это только юношеское честолюбие человека, который не встречал отпора и который до безумия раздражался тем, что не мог взять женщины, которой хотел обладать. Прибавь сюда стыд, какой испытывал перед самим собой, неуверенность и неутолимую жажду, и, может, будешь иметь полное представление о тогдашнем состоянии моей души. (*Встает, прохаживается по комнате.*) Если б ее увидел... так вдруг... гм... Быть может, что-нибудь там на дне моей души дрогнуло...

Казимир. Кажется мне — будто не очень-то ты верен себе.

Тадеуш. Если бы не была со мною Бронка. Но, видишь, я с моей энергичной и сильной натурой не чувствовал себя хорошо в тех средневековых, холодных и печальных стенах, в которых та только и умела жить. Там ужас по ночам. Там поселились ведьма и духи. Энергия топилась, как воск на огне. И эта бешеная меланхолия разъедала мозг в моих костях. А посмотри: мой череп создан на то, чтобы купаться в солнце, мускулы мои на то, чтобы с еще большею мощью перейти в поколение, когда бы то надо было. (*Мощный и сильный открыто выглядит и вдруг с веселым смехом хлопает в ладоши.*) Да иди ж, Бронка, иди!

Бронка (*за сценой*). Сейчас-сейчас.

Казимир. А где ты Бронку встретил?

Тадеуш. Да у моего дяди. Потихоньку ехала она верхом, ее конь, испуганный чем-то, понесся. Гляжу, удивляюсь такой бешеной прыти, но скоро сообразил, что амазонка такого галопа не хотела, хоть и держалась очень мужественно. Не помню уж, как осадил я коня. Две недели отлежал за приключение, зато нашел Бронку, покой и счастье.

Казимир (*иронически улыбаясь*). Любопытный случай.

Тадеуш. Еще бы не любопытный. Так любопытен, ведь до сих пор о подобных случаях читая в романах, с отчаянной нуды читывал не раз и романы, не думал, что такие истории могут и в жизни происходить.

Сцена V

Входит Бронка и за ней лакей с подносом, полным закусок и наливок.

Бронка (*нежно прижимается к* Тадеушу, *рукою гладит по его лицу*). Какой же ты нетерпеливый. Ведь я сама хотела приготовить тебе все это.

Тадеуш. Но зачем так много?

Бронка. До ужина еще далеко, ешь-ешь.

Тадеуш (*наливает водку и пьет, обращаясь к* Казимиру, *закусывает и, прожевывая, говорит*). Ну и метель, ни зги не видно. По пояс заносы.

Бронка. Ах, как я боялась за тебя.

Казимир (*игриво*). Да, самые ужасные образы твоих мук и страданий мерещились ей там, под опрокинутыми санками.

Тадеуш (*обнимает ее голову*). О, ты неисправимое дитя мое, и ни на шаг-то от тебя ступить не могу.

Бронка. Потому что знаю, что при мне ничего с тобой дурного не случится.

Тадеуш (*вдруг вскакивает*). Удивительное дело! Память у меня хуже, чем у курицы. Сейчас, сейчас, приду. (*Идет к дверям.*)

Бронка. Куда ты?

Тадеуш. Сейчас, дорогая, сейчас... сюрприз. (*Исчезает в следующей комнате.*)

За сценой слышен голос Тадеуша: Павел, Павел!

Сцена VI

Бронка (*радостная, как ребенок*). Верно опять приготовил мне какой-нибудь драгоценный сюрприз. И вправду рассержусь на него, потому что у меня так много бархата, шелка, тех ценных материй,которыми он заваливает меня.

Казимир. Любит тебя, а для любящего мужчины великое наслаждение делать такие сюрпризы. Но, слушай, Бронка, ты ему в свою очередь не меньший сюрприз сделала. Думал я сейчас, только будет ли он ему приятен. Тадеуш теперь такой счастливый, а это счастье вдвоем эгоистично и ревниво. Боюсь по временам, не мешаю ли я вам, а что касается женщины, которая, как говоришь, Тадеушу чужая...

Бронка (*живо*). Нет... нет... совсем нет. В этом соль всей нашей женской хитрости. Если хочешь сохранить любовь мужчины, нужно время от времени оставлять его одного. Хорошо сделала, хорошо сделала. Я с Евой буду забавляться, играть, читать, а он пускай себе походит на охоту, проведывает соседей, торгуется с евреями о цене хлеба и всякий день возвращается все с большей тоской.

Казимир (*с горькой иронией*). Не предполагал, чтобы умела ты пользоваться такой изысканной тактикой.

Бронка (*со смехом*). Вовсе не изысканной, только хорошо испытанной нашими матерями и бабушками.

Казимир. Так, так, одного боюсь, как бы что-нибудь не испортило сегодня расположения духа Тадеуша. Люблю его, когда вижу в нем эту мощь, этот размах жизни, и ту спокойную уравновешенность верного себе человека, которую нашел он возле тебя.

Бронка. О Тадеуше не бойся. А вот если бы ты не бродил целый вечер, как воплощенное несчастье какое, и если бы мне самой не портил расположения духа! Проси прощения, поцелуй руку.

Казимир (*берет ее руку, но не целует, а смотрит ей в глаза*).

Бронка. Ну, что это все значит?

Казимир. Ничего, позволяю себе эту роскошь, чтобы пожать хорошую твою дорогую, теплую руку ребенка. Это будто что-то у меня на сердце тает. (*Целует у нее руку.* Бронка *долго глядит на него*).

Бронка. Ты, Казя, и вправду очень печальный и утомленный такой.

Казимир. Так это и бывает, когда не родится человек в той счастливой сорочке, в какой родился Тадеуш.

Сцена VII

Входит Тадеуш, расстилает у ног Бронки драгоценную шелковую шаль.

Тадеуш. Этой шалью я должен был застлать дорогу от санок до порога нашего дома, когда ты выбежала ко мне навстречу. А между тем я, последний из последних, заложил эту чудную ткань под сиденье и совсем забыл о ней.

Бронка (*бросается ему на шею*). Золотой ты мой, неисправимый ты мой расточитель!

Казимир (*смотрит на них мгновенье, потом встает*). Ну, оставляю вас вашему счастью, я же за это время письма два напишу. (*К* Бронке.) А на ужин, на это великое торжество, разве фрак надеть?

Бронка. И как бы ты смел иначе на глаза показаться?

Казимир. Ну, до свиданья! (*Выходит, задерживается мгновенье у окна и бормочет.*) Ох, когда этот снег перестанет! (*Обращается к* Тадеушу.) Эй, Тадеуш, и какой ты счастливый, даже снег не мутит твою душу. (*Уходит.*)

Сцена VIII

Бронка (*смотря вослед* Казимиру). Чего недостает Казимиру? Такой он страшно печальный, задумчивый.

Тадеуш. Плохо тебе с ним? Еще не привыкла к нему?

Бронка. Ах, ты ведь знаешь, как хорошо мне. Он так действует, как то нежное, нежаркое осеннее солнце. Немного с ним грустно, но хорошо и тихо.

Тадеуш. Ну да, да. Род наш гибнет. Он и я, мы — последние, слабые осенние отростки на старом, а когда-то таком крепком стволе нашего рода.

Бронка. В Казимире род ваш гибнет, правда, но не в тебе. Ах, какой ты сильный и могущественный, сколько счастья и силы бьется в твоем лице.

Тадеуш (*обнимает ее, ведет к камину и сажает около себя*). Это твоя любовь, твоя любовь дала мне эту мощь и силу.

Бронка. А глаза твои, как уголья, пылают, будто хочешь ты целый свет захватить, и опять такие нежные, добрые. (*Берет его голову, прижимает к груди и целует его глаза.*) Когда б их могла целовать — целовать без конца — без памяти...

Тадеуш (*кладет голову на ее грудь*). Ты одно мое счастье, как люблю я любовь твою дивную.

Бронка (*играет его волосами*). Ах, какие у тебя удивительно мягкие волосы. Знаешь, мне кажется, будто не волосы трогаю, а какую-то мягкую-мягкую пушистую траву... Знаешь, перед домом моего отца была клумба такой нежной пушистой травы, не поверишь, с каким наслаждением валялась я в ней. Так бы в твоих волосах валяться хотела. (*Целует его волосы.*)

Тадеуш. А помнишь, как тогда твой конь понесся?

Бронка. Была в смертельном страхе, усталость забыла и в то же время чувствовала удивительное наслаждение, несясь на этом сильном, необузданном, гордом звере.

Тадеуш. А помнишь, как я схватил тебя и вскинул на грудь и обнес вокруг комнаты? (*Берет ее на колени, она обнимает его шею.*)

Бронка. Ты мой — единственный мой. Есть обычай, должна невеста перед алтарем убиваться, плакать, но я не плакала — кричать, кричать хотела от счастья и восхищения, кричать от радости, что скоро уж помчимся в санках на твоих диких жеребцах к тебе, к твоему дому...

Тадеуш. Помнишь эту январскую ночь, искрилось небо, искрился мерзлый снег, а кони неслись, покрылись белою пеной. (*Обнимает ее все крепче.*)

Бронка. Ох, прижми меня так, прижми к себе так, как тогда, когда всю меня спрятал под твою доху. (*Вдруг отодвигается от него.*) Но скажи, почему, когда мы приехали в дом, глаза твои зажглись стальным, холодным блеском?

Тадеуш. Крест клал на прошлое.

Бронка. Какое у тебя было прошлое?

Тадеуш. Какое прошлое... Ну... богатое и страшно печальное прошлое... целая Голгофа мучений и боли, целая Геенна внутренней борьбы, борьбы с самим собой, падений, отчаяния, презрения к себе и к целому свету.

Бронка. А когда-нибудь любил ты?

Тадеуш. Разве знаю я, была ли это любовь. Быть может, мне казалось, что люблю. Не хочу создавать теории, что может быть названо любовью и что нет, одно скажу: в каждой любви должна быть дума; царская верность себе и тому существу, которое любишь, и эту верность почувствовал единственно с тобою.

Бронка (*гладит его*). Тадя, будь искренним. Много с Казимиром говорила я о Еве.

Тадеуш (*удивленный, немного хмурясь*). О Еве?

Бронка. Да, о Еве. Что ты так нахмурился?

Тадеуш. Нет, только припомнилось мне, что еще в первые недели после свадьбы хотела ты похвалиться нашим счастьем, а я ничего не хочу, только бы жить с тобой, с одной тобой, ибо счастье в любви безмерно нежно, и легко взволновать его всякой ничтожной песчинкой.

Бронка (*испуганно*). Какой?

Тадеуш. Чаще всего присутствием чужого человека. А ты знаешь, что Ева очень изменилась... Казимир печальный и тихий, верно ты сказала, действует хорошо и нежно, как осеннее солнце, а она, как кратер, погасший снаружи, из него каждое мгновенье может выкинуться пламя.

Бронка. Откуда так хорошо ее знаешь?

Тадеуш. Откуда? Ты ведь знаешь, что мы встречались иногда. Заинтересовала меня, как еще недавно заинтересовал Казимира какой-то неведомый образ, экзотическое явление, цвет свежей коры.

Бронка (*несмело и испуганно*). Тадя! Тадя!

Тадеуш (*удивленно*). Ну, что, моя детка, что?

Бронка. Видишь, слышала я, что любовь ослабевает, когда люди всегда друг с другом, что необходима им короткая разлука, необходимо одиночество, чтобы поддерживать любовь в вечной свежести и чтобы с большей еще тоской возвращаться друг к другу... Не знаю, что мне внушило эту мысль, но я хотела бы, чтобы ты на охоту ходил, навещал соседей... а я не могла бы так целый день одна сидеть, тебя ожидать...

Сцена IX

Раздвигаются тяжелые портьеры, которые ведут в соседнюю комнату, в дверях стоит Ева. Смотрит, смертельно бледная, с выражением безумной печали на Тадеуша и Бронку, которые, сидя лицом к камину, не видят ее.

Бронка. Права ли я, Тадя, а? Скажи мне!

Тадеуш. Но дорогая деточка моя, откуда взялись у тебя такие мысли? Может ли человек, спустя год после женитьбы, больше любить женщину, чем я тебя люблю, и тосковать сильней о ней, чем я тоскую.

Бронка. Тадя, твои письма, твои самые дорогие письма... А то последнее — такое дивное, на груди его ношу. (*Вынимает письмо из-за лифа и горячо целует.*)

Ева (*которая на мгновенье отступает за портьеру соседней комнаты — зимний сад — прохаживается там и возвращается в нервном беспокойстве. Вдруг*). Слышу голоса в комнате. У вас такие ковры мягкие, шагов моих расслышать невозможно.

Тадеуш (*прерывает*). Что это? Кто это?

Ева. Можно войти?

Бронка. Тадя, что с тобой? (*Смотрит на него долго-долго и идет к дверям.*) Но иди же, иди, Ева, иди. Ох, как обрадуется Тадеуш. (*Раздвигает настежь портьеры.*)

Тадеуш смотрит, будто во сне.
Входит Ева, и тотчас же занавес падает.

Конец первого акта.

АКТ ВТОРОЙ

Сцена I

Та же комната. Послеобеденные зимние сумерки. За окном искрится белая пелена снега, в камине огонь. Мгновенье сцена пустая. Входят Тадеуш и Ева.

Ева (*подбегает к камину и греет руки*). Ох, как холодно мне, как холодно мне, а казалось мне, что у вас я отогреюсь.

Тадеуш. Ты нигде не отогреешься.

Ева. Как? Ведь я затем и приехала, чтобы около вашего счастья отогреть мое сердце.

Тадеуш (*иронически*). Чтобы его отогреть, надо сначала иметь его.

Ева (*протяжно*). Д-а-а?

Тадеуш. Да... Но оставим это в покое. Во все время нашей прогулки (*смотрит на часы*), а она длилась около трех часов, довольно уж комплиментов наговорили мы друг другу. Может, начнем о чем-нибудь другом.

Ева. Начинай ты... но вперед прикажи засветить свет... сумрак тут, огонь монотонный в камине... искрящийся блеск снега за окнами, эти мягкие ковры, портьеры... Ха-ха... это опасно — это будит тревогу, вносит тоску... (*Задумчиво оглядывается вокруг.*) Ты сам эти комнаты устроил?

Тадеуш. Сам.

Ева. И вполне отдавал отчет в том, что делал.

Тадеуш. Вполне.

Ева. А знаешь, твой дом — копия моего?

Тадеуш. Знаю.

Ева. А зачем так сделал?

Тадеуш. Чтобы испытать свои силы, увериться, что я уже отвык, забыл; удушил кошмар в себе.

Ева (*усмехаясь*). И для этого повесил в кабинете нарисованную мной и подаренную тебе картину?

Тадеуш. Ты была в моем кабинете?

Ева. Целую ночь накануне твоего приезда.

Тадеуш. И что же там делала?

Ева. Что я делала?... Была счастлива, что любишь меня и обо мне тоскуешь.

Тадеуш. Тут ты сильно обманулась.

Ева. Нет, нет, я не обманулась. Твой кабинет выглядывает той святыней, в которой отрываешься часами от твоего счастья, от твоего теплого уголка, от коралловых уст Бронки, чтобы там рвать себе сердце и тосковать о том, что дает тебе великое наслаждение, всею душой жаждать того, что бесит кровь тебе. Ох! жаждать, тосковать, тосковать...

Тадеуш. О чем?

Ева. О том, что дает тебе боль и неутолимую жажду. Ты создан для борьбы — ты когда-то мечтал вождем быть, новые миры творить. Только того ты достоин,чтобы средь трупов и разгрома снять боевой шлем и отереть пот с чела... Не для тебя тихие уголки, мягкие ковры, веселые камины. Это хорошо для твоего брата, у которого истлела душа.

Тадеуш (*смотрит на нее значительно*). Прежде всего скажи мне, зачем ты приехала? Ведь нет у тебя таких преступных инстинктов, чтобы захотеть нарушить счастье двух людей и того человека, которому едва не испортила жизни.

Ева (*легкомысленно смеясь*). Едва... Какая жалость, что так скоро тебя из моих рук выпустила.

Тадеуш. Не выпустила ты меня, я сам вырвался.

Ева (*задумчиво и неподвижно смотрит в огонь*). Да, это правда. Удивилась твоей силы и тогда-то впервые тебя полюбила...

Тадеуш (*смеется насмешливо*). Знаю это, знаю. Но позволь только, а то ты меня постоянно прерываешь. Ответь же, наконец: зачем ты приехала?

Ева. Разве не знаешь, что Бронка усиленно меня просила? Быть может, прибегла даже к невинной лжи, чтобы сюда залучить меня: писала, что больна.

Тадеуш. Ты не должна была приезжать.

Ева (*изумленная*). Почему? Ведь ты постоянно меня звал, ведь постоянно обо мне ты тосковал!

Тадеуш. Я о тебе тосковал, я тебя звал!? Но я же о тебе забыл.

Ева (*печально*). Ты обо мне не забыл. Весь твой дом мною проникнут. Как только переступила порог твоего дома, тотчас почувствовала, что это — мой дом, что я здесь нераздельно господствую, что одна собой наполняю все вокруг.

Тадеуш. Ха... ха... имеешь в виду обстановку. Ну, так я скажу тебе: я умышленно старался украсить комнаты по образцу твоих, потому, видишь, если, например, пьяница отвыкает от водки и хочет убедиться, действительно ли отвык, то, не глядя на зарок, выпивает время от времени одну-две рюмки. Если не будет хотеть целой бутылки, значит, высвободился из цепей привычки. Понимаешь? Умышленно так устроил, чтобы все мне тебя напоминало...

Ева (*злобно*). И однако...

Тадеуш. Однако никогда о тебе не думал, даже во сне ты мне не снилась.

Ева (*бросает ветки в огонь, будто не слышала, что говорит* Тадеуш). Настрадался ты, бедняк. В твоей душе должна быть страшная распря и брань и спор. Иметь все условия к счастью и быть богатым, все иметь по мановению руки, при этом жену,

которая любит и которую ты любишь... А любишь ли ты ее действительно? Может, ты упоен борьбой и болью и страданием, а теперь средь трупов и разгрома на мгновенье снял боевой шлем и отираешь пот с чела?

Тадеуш (*насмешливо*). Забавляли меня когда-то аллегории твои, теперь ничего не говорят мне.

Ева (*не обращая внимания*). Ты только для того счастлив, чтобы, отдохнув в зеленой из долин, горы штурмовать... (*Оборачивается снова задумчивая к камину.*) Ах, как бы тогда я любила тебя.

Тадеуш. Слушай, Ева, ты должна оставить мой дом. Перестанем играть в игру недосказывания. Знаешь, как любил я тебя. Снег белый, мягкий снег запушил все воспоминания, и боль, и борьбу, и страдания, а когда снег стает...

Ева. Ну, и что ж?

Тадеуш. Это было бы плохо.

Ева. Для кого?

Тадеуш. Для тебя, для меня, а главное для Бронки.

Ева (*трет себе лоб*). Для Бронки, для Бронки. Ох, я ее очень люблю... (*Спустя мгновенье.*) Бронка будет очень несчастна...

Тадеуш (*подходит к ней и садится рядом*). Слушай, но слушай внимательно и постарайся понять, что скажу тебе. Имеешь обыкновение представляться глухой, но теперь будь любезна оставить эту привычку, потому что эта забава не к месту.

Ева (*равнодушно*). Слушаю и постараюсь понять.

Тадеуш. Признаюсь по душе, действительно я взволнован и неспокоен, больше тебе скажу, часто думал о тебе, тосковал даже о том страдании, которое давала мне, быть может, тосковал о той муке, которую с тобой пережил, но теперь оставь меня. Бронку люблю. С Бронкой останусь.

Ева. Останешься — так замучишь ее. Раны в сердце твоем вскрылись, как моль, летишь в огонь с того мгновенья, как за

той занавесью мой голос услышал; рухнул этот карточный дворец, который заботливо с таким трудом ты выстроил, а назвал своим счастьем. (*Иронически.*) Хе... хе... меня не проведешь. Тесно тебе тут в этом тихом, теплом уголке. Все в тебе рвется запоры ломать, миры добывать! Ты — последний из этого великого, красивого рода Конквистадоров, которым глупый уголок, называемый Европой, был тесен.

Тадеуш (*горько*). Очень благодарен за эти новые миры, которые могу добыть, истребив какое-то безвредное, глупое стадо баранов.

Ева. Это не то. Нужно прежде море укротить, горы раскопать, пройти все мученья и все наслажденья, чтобы новый тот мир глазам открыть, а если случайно такой Конквистадор железной стопою наступит на цветок какой-то, что из того? (*Протяжно и как бы в полусне.*) Что из того, что сроется самый дремучий лес, лишь бы новым, неведомым чудом свои глаза напоить...

Тадеуш. А что же потом... потом...

Ева. Тише... тише... (*Вдруг смеется.*) Ха... ха... какая у тебя вечная страсть, горячая кровь Конквистадора. (*Смотрит на него и снова сжимаясь.*) Нужно прежде море укротить, горы раскопать, железной стопой смести какой-то цветок.

Тадеуш (*гневно*). Подразумеваешь Бронку?

Ева (*молчит, разгребает лопаткой уголья и подбрасывает свежих веток*)

Тадеуш (*сокровенно*). О Бронке?

Ева (*равнодушно*). Угадал.

Молчание, во время которого Тадеуш, возбужденный, прохаживается по комнате.

Тадеуш (*подходит к ней*). Ева, прошу тебя, умоляю, оставь нас в покое.

Ева. Но ты уж покою иметь не будешь.

Тадеуш. Знаю, знаю это, но Бронка, по крайней мере, будет иметь.

Ева. Видишь, Тадеуш, ты уж ослеп для того, что тебя окружает. Разве не видел, как следила за тобой беспокойными глазами, какие испуганные глаза, точно у всполошенной ласточки, останавливались на тебе и на мне... Ох, я ее очень люблю. Не видел ты, как была возбуждена этим неестественным волнением, как обращалась непрерывно к Казимиру, будто хотела защиты у него искать...

Молчание, Тадеуш все ходит взад и вперед по комнате.

Тадеуш. Гм... значит, думаешь, на то я создан,чтобы миры добывать. Зачем?

Ева. Чтобы красиво жить и красивым быть.

Тадеуш. А если не сумею?

Ева. Так умри, и это красиво...

Тадеуш. А если все это — только напрасное зверство, бессмысленное истребление себя и всего вокруг?

Ева. И то красиво. Человек, который рвет себя и терзает, мучится и чего-то жаждет, хотя цели никогда и не достигнет — красивый.

Тадеуш. А если жаждет только мира, покою, тихого уголка, теплого камина?

Ева. Это для Казимира.

Тадеуш. А для меня?

Ева (*пристально смотрит на него и усмехается*). Для тебя? — я — только я — одна я.

Тадеуш (*останавливается перед ней, сдавленным голосом*). Почему, почему тогда, когда все клал к твоим ногам, когда с тобой и через тебя мог добыть те новые миры, о которых теперь говоришь, почему тогда оттолкнула меня и отторгнула?

Ева. Потому что не умел ты быть господином моим.

Тадеуш. А теперь?

Ева. Теперь люблю тебя, люблю за то, что хотел забыть обо мне, за то, что хотел переломить себя, ибо только сильный пе-

реломить себя умеет. Люблю тебя всею тоской и ужасом, что быть моим не захочешь ты.

Тадеуш (*нервно смеется*). Надо лампу зажечь. Бронка сию минуту придет. Твоя поэтическая мечта готова осуществиться и мне посулить, что проведу с тобой приятные «heures de confidence». (*Зажигает лампу. Молчание.*)

Ева (*равнодушно*). Долго ты так по свету скитался?

Тадеуш (*смотрит на нее удивленно, но впадает в тот же тон*). А долго, почти два года.

Ева. Кажется, в Африке был?

Тадеуш (*насмешливо*). Был, но все там, что было не открытым, уж Стенли открыл, а я забавлялся охотой на тигров... Ты права... Ха... ха... Я создан Конквистадором. Когда тигр на моих глазах растерзал двух негров, по правде, не чувствовал я триумфа...

Ева (*насмешливо*). Только?

Тадеуш. И... самая простая мысль пронеслась у меня, что теперь очередь за мной!

Ева (*подтрунивая*). И не имел при себе оружия?

Тадеуш (*тем же тоном*). Заряды замокли.

Ева. И не боялся смерти?

Тадеуш. Жаждал ее. Ведь это тоже красиво — быть растерзанным каким-то царственным зверем.

Ева. Да, это красиво... Но, слышу, уж возвращается Бронка.

Слышно, как двери следующей комнаты отворяются; громкий разговор Бронки с Казимиром.

Сцена II

Бронка и Казимир входят.

Бронка (*неестественно возбужденная*). Ах, если бы вы знали, что за чудная была езда. Ох, эти искры мерзлого снега на

льду, месяц, месяц... ах, как чудно. И ты ведь, Казя, говорил, что это чудно. (*Обращается к* Еве.) Завтра непременно должна идти с нами, все это будто для тебя создано: снег, месяц и Казя, Казя. Ха... ха... ха... смотри, Казя такой измученный, а не видела я человека, который бы так ловко скользил по льду.

Казимир. Бронка по обыкновению преувеличивает, совсем так чудно и не было. Пруд не был расчищен, а дорогая моя невестка забавлялась тем, что бродила в снегу по колена.

Бронка (*рассеянно*). Ах, как он неправ, как он неправ... О, нехороший ты... Тадя, может, ты недоволен, что позволила себе так долго злоупотребить свободой? Но видишь, я знала, что ты с Евой, умышленно хотела, чтобы побыли вместе; хотела, чтобы, год спустя, нашел ты ковер-самолет и с Евой взвился туда, куда мне, бедной, высоко. (*Прижимается к* Еве.) Ох, какая ты, Ева, счастливая, совсем ты другая, чем мы все. Ах, как хорошо я тебя помню, когда приехала к тебе после моего обручения. Слышишь, Тадя? Комната была та же, ну та же самая, как эта, в которой теперь сидим... (*Как бы пробуждаясь ото сна.*) Ева, удивительно, та комната была так же обставлена, как наша.

Ева. Но, Броня, что ж тут удивительного, разве это совсем случайно?

Тадеуш (*холодно*). Вероятно, один и тот же обойщик устраивал ваш дом, Ева, и мой.

Бронка. Гм... вероятно. Помнишь, Ева, как сидели мы у камина? Смотрела в огонь ты, а я тебе рассказывала без конца, без конца, даже не знаю, о чем болтала, а ты была такая добрая, терпеливая такая... (*Разражается вдруг смехом.* Тадеуш *подходит к ней нежно.*)

Тадеуш. Что с тобой, детка моя, что ты такая нервная сегодня?

Бронка. Видишь, видишь, как бы хотела летать я, как птица, высоко летать, а только крыльями бьюсь так о землю, и так тоскую, и так жажду, жажду взвиться, а крылья свинцом полны... (*К* Еве). Ах, Ева, какая ты счастливая.

Казимир. Видишь, разве не говорил тебе, что вреден такой рискованный спорт? Столько тебя умолял, просил, не хо-

тела слушать меня, а теперь должна будешь за все это романтическое катанье расплатиться.

Бронка (*упорно*). Вот уж нет, совсем нет, у меня много таких нервных выходок, я — глупое, капризное дитя. (*Вдруг разражается плачем, выбегает в соседнюю комнату.* Ева *вскакивает, хочет идти за ней*).

Тадеуш. Нет, останьтесь тут, я живо ее сам успокою. (*Выходит за* Бронкой.)

Сцена III

Казимир (*беспокойно*). Нет, Бронка нездорова, целый день такая непокойная, такая какая-то неестественно возбужденная.

Ева. Сама удивляюсь, еще не видела ее такою.

Казимир (*внезапно*). А разве вы не заметили, что со вчерашнего дня Бронка изменилась?

Ева. Мгновенье назад то же самое сказала я вашему брату.

Казимир. Так вы заметили ее беспокойство вчера за ужином и сегодня целый день?

Ева. Конечно, и удивляюсь.

Казимир. И не предполагаете, что могло быть причиной этой внезапной перемены?

Ева. Нет.

Казимир. Гм... Но вы заметили верно, и Тадеуш сам не свой, задумчивый, рассеянный.

Ева. Иным его не знала.

Казимир. Зато я знал: приехал веселый, счастливый, стосковавшийся о Бронке, давно уж не видел его таким полным силы и веры в себя и в свое счастье.

Ева. И что же?

Казимир (*быстро взглянув на нее*). Вот уж не понимаю такого внезапного перелома.

Е в а. Вы, кажется, приписываете мне вину этой внезапной перемены?

К а з и м и р. Заметили ли вы, что Бронка пришла сегодня на завтрак с покрасневшими глазами? Могу поклясться, целую ночь проплакала.

Е в а. Думаете вы, что в этом виновата я?

К а з и м и р. Ну, где там, мне и в голову не приходило. Вот уж тут дело идет совсем о другом... Не хотел бы, чтобы вы хоть на секунду думали, что я имею намерение вас испытывать, но со вчерашнего дня так удивительно и наглядно положение изменилось... Чувствую в воздухе какую-то туманную загадку, которую рад бы разрешить... Видите, я человек нервный, а такие люди не выносят зноя перед бурей.

Е в а. Зноя перед бурей?

К а з и м и р. Да, да, это все равно, как ни назвать, во всяком случае есть что-то в воздухе, что такая впечатлительная душа, как Бронка, инстинктивно чувствует... О, вы слышите, как плачет?

Видно, как в соседней комнате Т а д е у ш обнимает Б р о н к у и старается ее успокоить. Молчание.

К а з и м и р (*прислушивается все с возрастающим беспокойством*)

Е в а (*вскакивает и ходит все беспокойнее по комнате*)

К а з и м и р (*идет за ней*). Вы слышите?

Е в а. Тише... тише...

К а з и м и р (*берет ее за руку, ведет к окну*). Будем искренни, я вас не знаю, но того, что слышал от Бронки и от Тадеуша, мне довольно, чтобы составить достаточно ясное понятие о вашей душе.

Е в а (*равнодушно*). Не мучайте вы меня теперь. Я ведь все знаю, что хотите вы сказать мне.

К а з и м и р. Нет, нет, вы этого не знаете... Я никогда не вмешивался ни в чьи дела, даже в такие, которые касаются самых моих близких, самых дорогих, а значит, Бронки и Тадеуша.

Ева. Хорошо, будем говорить открыто: вам известно от Тадеуша, что его и меня соединяли тесные отношения, знаю, он писал вам письма, в которых, наверно, открыл состояние своей души тогда, три-четыре года назад. Вы знаете, он любил меня, и то знаете, что такую любовь может снег запушить, чтобы разгорячить ее и сделать еще сильнее, еще вдохновеннее.

Казимир. Именно это и я хотел сказать.

Ева. Бронка рассказывала вам, как безумно я любила ее, как были мы неразлучны в пансионе. Все ведь она сказала вам?

Казимир. Да. Долго об этом вчера говорила.

Ева. Вы искренны, хорошо, и я буду искренней. Два года назад приехала она ко мне невестой Тадеуша, роскошная, счастливая, ох, такая счастливая, что, хотя мое сердце разрывалось на части, помирилась с мыслью, что станет она женой человека, которого я так вдохновенно любила.

Казимир. Вы его любили?

Ева. Да, тогда, когда его потеряла... (*Смотрят мгновенье друг на друга.*) А теперь вы хотите спросить, зачем приезжаю волновать счастье моей подруги, не правда ли?

Казимир. Может быть, поднялся бы у меня через мгновенье такой вопрос, но это совершенно излишне... говорю открыто, особенной симпатии у меня к вам нет. Нет, нет, не то хотел сказать. Одно скажу, хотя у нас и очень мало общего, но это не мешает быть мне справедливым... (*Вдруг.*) Вы всегда тосковали?

Ева (*прислонила лицо к раме окна, молчит*)

Казимир. Вы всегда рвались к чему-то, о чем знали, что достичь его не можете.

Ева (*поворачивается к нему и молчит*)

Казимир. Вся жажда вашей жизни — связать и влечь за собой человека, который с никогда не угасимой тоской слепо за вами пойдет...

Ева (*горячо*). Да.

Казимир (*быстро*). И этот человек — Тадеуш.

Ева (*с силой*). Да.

Казимир (*быстро*). А Бронка?

Ева. Слышите вы, как счастливо она теперь смеется... Вы знаете, что произойдет сейчас?

Казимир. Ну?

Ева. Выйдет Бронка, бросится мне на шею, и будет у меня прощенье просить горячо, горячо, что сделала сцену... Посмотрите... месяц светит — дайте вы мне мою шубу... пройдемся немножко... найдем, может, еще бóльшую искренность в наших признаниях. (*Смотрит долго на* Казимира.) Послушайте — вы не откажетесь от этого?

Казимир. Почему?

Ева. Бронку вы любите!

Казимир (*продолжительно смотрит на нее*). Да.

Ева. Вы слышите ее смех? Ах, этот красивый, серебряный, девичий смех.

Казимир. Пойдемте уж, пойдемте.

Сцена IV

Входят Бронка и Тадеуш под руку, веселые и счастливые на вид.

Бронка (*к* Еве). Дорогая, милая моя Ева. Уж ты так давно меня знаешь. Вы все были слишком хороши ко мне. Ты портила меня своей добротой. Тадеуш совсем меня испортил. Милая моя Ева, ты знаешь, какая я сумасшедшая, у меня такие бывают минуты, в которые я даже неучтива.

Ева. Зачем такая печальная, за что передо мной извиняешься! (*Гладит ее по лицу.*) Ох, ты, милюзà моя, какая ты нервная и чуткая...

Бронка. Ребенку можно было бы простить, что не может справиться с своими капризами, но мне — нельзя. (*Нервно, беспокойно и бессвязно.*) Видишь, порою на меня такие тяжелые

мысли нападают. Нет, это не то, это не то. Это так, как тогда... Нет, это не настоящее предчувствие несчастья... это только далекое, далекое воспоминание тех страшных часов, какие пережила я ребенком, когда по всей усадьбе напрасно искала мою сестру. Знала, что что-то худое с ней стало. Чувствовала это, чувствовала. Весь лес обыскала, облетела весь берег реки, вернулась расстроенная и едва дыша домой. (*Больше и больше расстраиваясь, прижимается все крепче к* Еве.) Ева! Ева! Казалось мне, кто-то меня настигает, что-то хватает за волосы... упала перед террасой в траву. Все лицо руками закрыла, лишь бы ничего не видеть, а они шли... шли...

Ева. Кто?

Бронка. Парни, а с ними моя нянька, и несла на носилках мою любимую сестру... утопилась в пруду.

Ева (*невольно*). В пруду?

Бронка. Да-да — в пруду. (*К* Тадеушу) Прикажи засыпать тот пруд. Вечно мне припоминается эта черная, глубокая впадина нашего пруда...

Тадеуш. Успокойся, Бронка, успокойся, все сделаю, чего ни пожелаешь. Хочешь, все тут вокруг с землею сравняю. (*Внезапно пораженный, быстро взглядывает на* Еву, *чего прижавшаяся к* Еве Бронка *не может видеть.*) Да, я сделаю это. Пруды землею засыплю, деревья повыдергаю...

Ева. А, может, прикажете вы и снег смести с земли? Ах дети, дети... Теперь на вас, Тадеуш, нашла раздражительная полоса.

Бронка. Тадя, чем я тебя сегодня раздражила?

Тадеуш. Но, милая Броня, меня ты ничем не раздражила, только знаешь, мне всегда горько, когда вижу, что ты и со мною не можешь забыть о всех этих болезненных впечатлениях своего детства.

Ева (*гладит ее по лицу*). Забудь, забудь. Оставьте меня, господа, на минуту с Бронкой, — она успокоится со мной.

Казимир. Вы правы, иди, Тадеуш.

Тадеуш. Успокойся, успокойся, Бронка.

Бронка. Ну, вот я и спокойна, но идите же, мне тут с Евой хорошо будет, она одна умела всегда успокоить меня.

Казимир и Тадеуш выходят.

Казимир (*оборачивается в дверях*). Но вы собирались пройтись по парку!

Ева. О, позже, позже, когда Бронка совсем успокоится.

Бронка. А то пойдемте все вместе.

Ева. Нет, нет, дорогая, я хочу быть твоим приятным гостем; молодых гость тяготит, если слишком принуждены бывают занимать его. (*Беспрерывно гладит ее.*) Тебя страшит страшная впадина пруда, а тут так живо в этом уголке вместе с мужем.

При первых словах выходит Казимир.

Сцена V

Бронка. Ева, я очень несносна?

Ева (*задумчиво*). Нет, нет, только удивляет меня твой этот внезапный взрыв.

Бронка. Не прими это у меня от дурного сердца, Ева.

Ева. Нет... Даже тогда...

Бронка (*будто отгадывая ее мысль*). Когда?

Ева. Даже тогда, если бы та перемена, которая произошла в тебе... (*Обрывает.*) Будь искренна, у тебя какой-то неясный страх... может, это не страх, но не вижу того доверия, которое всегда у тебя было ко мне.

Бронка (*спустя мгновенье*). Я искренна, искренно все тебе скажу... Видишь, ты так изменилась...

Ева (*усмехаясь*). Я изменилась?

Бронка. Так мне трудно через эти два года доискаться в тебе моей любимой Евы. Бывают мгновенья, кажется мне, целая канула вечность с тех пор, как меня ты так сердечно обнимала и сочувствовала радости моей, что женится на мне Тадеуш.

Ева (*невольно*). Да, уж канула целая вечность.

Бронка. Видишь, я смотрю так нерадостно и с таким страхом, но до этой вечности... Видишь, видишь, потому-то мне и вспомнилась та черная впадина пруда. (Ева *гладит ее по волосам.*) Может, я немножко простудилась. Может, я не в духе, но чувствую в прикосновениях твоих рук другое, чем когда-то. Когда-то было так, будто хотела ты мне любовь принесть, потому что, знаешь, есть прикосновения, которые жгут раскаленным железом, а теперь они такие чужие и далекие... Знаешь, знаешь. О, подожди только: то будто осени тоска с каштановых аллей сгребала листья желтые...

Ева. Тоска?

Бронка. Да, тоска! Ах, как твоя тоска поражает меня! И помнишь, когда были мы в пансионе, боялась я твоей порывистой, ревнивой любви, теперь страшусь твоей тоски. Скажи мне, Ева, почему я должна была всегда тебя бояться?

Ева. Послушай меня, сейчас ты раздражена, но я все в тебе понимаю. Сознательно не чувствую в себе ни малейшей перемены по отношению к тебе, но, может быть, действительно я изменилась... Ты не та, единственная моя, моя нераздельная, как когда-то... А я знаю. (*Вдруг смеется.*) А может, ты, дорогая, ревнива? Ну, скажи мне по правде?

Бронка. Нет, нет, я не ревнива, но действительно боюсь чего-то...

Ева. Чего?

Бронка. Твоей красоты...

Ева. Что это значит?

Бронка. Что это значит? Видишь, могла случиться женщина красивая, о, самая красивая на свете, а никогда бы я не боялась, потому что знаю, на такую красоту Тадеуш и глаз не поднимет. Но ты по-другому красива... С тобой пробуждается тоска и жажда, которых не ведала. Ты можешь приковать и тянуть за собой человека, хотя и не знаешь, что топчешь кого-то, а он не знает, куда ведут его твои чары... идет же слепо... идет безвольно... дальше... дальше...

Ева. И куда?

Бронка. Я не знаю, не знаю. Видишь, я не понимаю всего этого, я умею только чувствовать. Что-то мне всю душу распирает, голову рассаживает, а я не знаю, что это... (*Задумчиво.*) Казя говорил мне сегодня, будто есть какая-то точка, где сливаются все противоречия... не помню хорошо, как это он сказал, но что-то вроде того, будто бесконечно-великая сфера становится пластичной, а я думала о том, что эта черная впадина пруда может так погрузиться в бесконечность, что то, что было внизу, сольется с небом... (*Задумчиво.*) Куда? Или в черный омут пруда, или ввысь, ввысь, к величию неба...

Ева. Откуда у тебя эти мысли?

Бронка (*смотрит вдруг быстро на нее, а потом усмехается*). Да, да, Ева, не может найти себя... (*Вдруг трогательно.*) Смотри, теперь, когда из моих предчувствий, страхов выплыло что-то белое, ясное, когда начинаю отгадывать то, что в моей глубине созревало, а наружу не могло выйти, — теперь я так тебе благодарна... Снова кажешься близкой мне... Но странно... и во мне начинает пробуждаться тоска какая-то... А может, я слаба, чтобы тосковать? Чтобы иметь в себе силы снести мучения тоски?

Ева. О чем ты тосковать можешь? Разве все твои тоскования не исполнены?

Бронка. Одно еще нет.

Ева. Знаешь, какое? Знаешь эту тоску?

Бронка. Нет еще, нет еще!

Молчанье.

Сцена VI

Казимир (*входит беспокойно к* Бронке). Ну, дорогая моя невестка уж успокоилась?

Бронка (*перескакивает вдруг к веселости*). Ну, иди ты, хочешь опять меня раздражать. Довольно у меня твоей фило-

софии о тех противоречиях, которые должны слиться в какой-то точке.

Казимир (*шутливо*). Не совсем-то так выразилась, но сама на себе можешь этот факт проверить. Минуту назад капризная, печальная, а теперь уже веселая...

Бронка. Этим не тебе я обязана, ведь можешь ты своим измученным лицом до отчаяния человека довести?

Казимир. Подожди, завтра еще более изнуренный вид заметишь у меня.

Бронка. Очень благодарна.

Казимир (*к* Еве). Ну, может, вы теперь со мной пройдетесь. Тадеуша запряг я на минуту за работу по какому-то делу о имении, о котором я не имею никакого понятия.

Ева. А ты, Бронка, забудь свои воображения, отдохни, отдохни... (*Обнимает* Бронку, *укладывает ее на кушетку и прикрывает шалью.*)

Бронка. Ох, как мне хорошо, как мне хорошо.

Ева и Казимир выходят.

Сцена VII

Бронка (*лежит мгновенье, поднимается медленно на кушетке, тревожно прислушивается, потом из-за лифа вынимает письмо, смотрит на него, целует его, закрывает письмом лицо и тихо плачет*). Тадя, мой Тадя, один ты!

Конец второго акта.

АКТ ТРЕТИЙ

Сцена I

Бронка. Тадеуш.

В ясно освещенные окна видно, как медленно идут через зимний сад в гостиную. Раннее утро. Солнце краснеется на снегу за окнами. Бронка входит первая, опирается на кушетку.

Бронка. Нигде покою, нигде покою найти не могу... Нигде, нигде. А так хотела бы к тебе прижаться и около тебя найти успокоенье... Тадя, Тадя...Что с нами сделалось?

Тадеуш. Но, дорогая детка, милая... Или не понимаешь, ты ведь расстроена? Разве уж забыла, как плакала ты, когда я уезжал от тебя на одну неделю?

Бронка. О, нет, нет. То было другое... Там было горе избалованной женщины и опасение той страшной тоски, что тебя целую неделю, подумай только, целую неделю видеть около себя не буду.

Тадеуш. А теперь, что же теперь? Ведь я с тобой, днем и ночью с тобой.

Бронка. А душа твоя где блуждает?

Тадеуш. Моя душа? (*Значительно.*) Всегда и всегда с тобой.

Бронка (*порывисто*). Со мной? Скажи мне еще раз, что душа твоя всегда со мной.

Тадеуш (*сильно*). Всегда! (*Ходит взад и вперед по комнате, глубоко задумчивый.* Бронка *следит за его движениями.*)

Бронка. Всегда со мной?

Тадеуш. Говорю тебе искренно, когда недавно время от времени чувствовал такую великую тоску, которая сердце мне и мозг разрывала...

Бронка (*прерывает порывисто*). Тоску!? И ты чувствовал тоску? О чем, о чем ты чувствовал тоску?

Тадеуш. Успокойся, Броня, знаешь хорошо, как я тебя люблю. Ни о ком тоски чувствовать не мог, кроме...

Бронка. Кроме... скажи мне!

Тадеуш (*гладит ее*). Кроме... о тоске!..

Бронка (*встает*). Как? — тоска о тоске!! Что это значит?

Тадеуш. Не удивляйся так. Позволь с тобой поговорить спокойно... Сядь, Броня, дорогая моя, сядь, я тебе все расска-

жу... тоска о тоске... гм... гм... Вот, видишь, когда я был юным, грыз землю с тоски, не знал, за что приняться, потому что тосковал — совершить хотел что-то такое большое, сильное и красивое, чего до тех пор ни один человек не совершил...

Бронка. А, может, я тебе помешала?

Тадеуш. Нет, нет, Бронка, нет! Это давно уж, давно... Чувствовал тогда в себе такой размах сил, что казалось мне, будто сотворю целый свет... Ха... ха... ха... Глотал в себя науку, разгребался в вечных мусорах человеческого знания, весь мир объехал, чтобы исполнить закон, написанный в душе моей, — совершить какое-то великое дело...

Бронка. И я, я, обыкновенная женщина, помешала тебе в этом?

Тадеуш. Ох, нет, сто раз нет — это что-то совсем другое. Казимир и я, мы последние из нашего рода... Казимир тоски не знал, а, может, и знал... Я ничего не знаю о Казимире... (*Мгновенье молчания.*)

Бронка. Говори, говори дальше.

Тадеуш. Нечего больше говорить мне.

Бронка. Тадя! Разве ты со мной утратил ту тоску?

Тадеуш. Видишь — как могу я ответить на твой вопрос? Я (*запинаясь*) почувствовал вдруг такую немощь в себе, был измучен, издерган — и чувствовал такую бесконечно-великую жажду успокоения, покоя...

Бронка. А, значит, я была только этой немой подушкой под твою разбитую голову?

Тадеуш (*печально*). Зачем ты, Бронка, так придираешься ко мне?

Бронка. Я к тебе не придираюсь, но все меня наводит на мысль, что я была до этих пор твоей игрушкой, твоей подругой, с которой так мило было болтать в этом адском, проклятом уголке у камина...

Тадеуш. Успокойся, Бронка, успокойся. Почему спокойно не можешь слушать того, что говорю тебе? Ведь я ничего боль-

ше не хотел сказать, кроме того, что с тобой нашел покой и счастье, что с тобой тосковать перестал, потому что всякую мою тоску могла ты успокоить...

Бронка (*смотрит долго на него и хватает его за руку*). А почему ты начал тосковать о твоей тоске?

Тадеуш (*с тихой улыбкой*). Почему ты теперь о том тоскуешь, о чем раньше никогда, никогда не тосковала?

Бронка (*задумчиво*). Да, правда — (*Спустя мгновенье.*) Ты только что спрашивал меня, почему теперь я печальная и расстроенная, теперь, когда ты вернулся, такой сильный, такой счастливый, так адски стосковавшийся... о твоей Еве!

Тадеуш (*пораженный*). О Еве?

Бронка (*не удерживаясь*). Еве! Еве! Да. Еве! Думаешь, я не видела, как ты вздрогнул, как ты поразился, когда стала она там, на пороге нашего дома? Думаешь, что на то я создана,чтобы быть твоей игрушкой, подушкой под твою измученную голову, и не чувствовать, не чувствовать той страшной тоски, которая тебя от меня отрывает!? (*Дергает его, но вдруг затихает, бессильная, и смотрит на него, измученная, и почти безумная.*) Тадя, прости меня, кажется, я сделала тебе сцену за твою тоску... знаешь, несправедливо я сделала, потому что и моя тоска далеко от тебя ушла.

Тадеуш (*сокровенно*). Бронка, о чем?

Бронка (*с сильным взрывом*). О Еве, о Еве, о Еве!

Тадеуш (*сокровенно*). Тоже и тебя она зарезала?

Бронка (*затихая*). Да, и меня тоже...

Сцена II

Входит Казимир, смотрит удивленный.

Казимир. Как, вы уж на ногах? Что же так рано?

Тадеуш (*старается не показать виду*). Именно, хотел тебя спросить: ты уж на ногах? Что так рано?

К а з и м и р. Гм, я читал целую ночь, потом хотел освежиться, пошел на прогулку. Возвращаюсь из парка, с изумлением вижу свет в окнах гостиной, вошел посмотреть, что тут необыкновенного творится, а теперь спать пойду.

Б р о н к а. Ничего, ничего не было. Что могло быть? Только ваши эти вопросы о целях жизни, о погружении в самого себя, исканье чего-то, что не дает взять себя и что, может, совсем не существует, так отбили меня от сна и так расстроили, что и Тадеушу спать совсем не дала.

Т а д е у ш. А, может, Броня, теперь ты ляжешь спать? (*Целует ей руку.*) Иди, иди, Броня, ложись; видишь, я тоже отдохну.

Б р о н к а (*живо*). Нет, нет... и ты, Казя, тоже останься, останься. Нам так хорошо с тобой...

К а з и м и р (*смеется принужденно*). Слышишь, Тадеуш? Теперь, когда ты здесь, Бронке хорошо со мной, теперь я — ширма, та самая удобная мебель, которую скромно отодвигаешь от себя, которая знает, когда войти, когда выйти.

Б р о н к а. Гадкий ты.

К а з и м и р (*к* Т а д е у ш у). А когда тебя не было, говорила, что я несносный, что внес в твой дом атмосферу нуды и мученья, каждую минуту бегала будить Еву...

Б р о н к а (*вдруг с притворным изумлением*). Знаешь, Тадеуш, как это странно. Все время, как тебя тут не было, Ева страдала непрерывной сонливостью, целый день спала.

Т а д е у ш (*расстроенный*). Спала?.. Целый день спала? Гм... (*Встает, ходит взад и вперед по комнате.*) Да, слушай, Казя, это твое дело по имению действительно очень запутано. Думаю и думаю непрерывно, или недостаток каких-то бумаг, или вычисления не сходятся. (*Весело.*) Слушай, Бронка, оденься, прикажи приготовить завтрак, прикажи запрячь санки, и помчимся потом через поля, через леса...

Б р о н к а. Да, да... через поля — через леса — ох, как красиво (*распускает порывистым движением волосы*), а в том вихре, в этой гонке мои волосы, смотри, так, вот так! (*Развевает свои*

волосы, закручивает снова, быстро вскакивает.) И так всей грудью вдыхать, впивать в себя эту бездну голубую перед нами. (*Дышит глубоко и вытягивает руки... вдруг с лукавым смехом к* Тадеушу.) Посмотри ты только, какой Казя изумленный, думал он, совсем я не умею тосковать о буре вихря, о бездне голубой...

Казимир. Наоборот, я не смотрел изумленно, я только завидую людям, которые о чем-либо тосковать умеют.

Бронка. Слышишь, Тадя, ах, какой он наивный, завидует людям, которые тоскуют. Ну, иди, Тадя, иди, кончи эти дела, они много ведь не займут времени.

Тадеуш. Полчаса, самое большое.

Бронка (*неестественно*). А я буду этим временем Казю тосковать учить.

Тадеуш. Хорошая мысль, хорошая мысль. (*Выходит.*)

Сцена III

Бронка и Казимир.

Бронка (*подходит к портьере, через которую вышел* Тадеуш, *оглядывается, а потом подходит к* Казимиру *и берет его за руку*). Знаешь ты, куда он пошел теперь?

Казимир. Знаю.

Бронка. Ты знаешь? Ты этого не можешь знать? Думаешь,что он пошел твои дела заканчивать?

Казимир. Знаю, что нет.

Бронка (*с силой*). К Еве пошел, к Еве, к Еве!

Молчание.

Бронка. Это так должно быть?

Казимир. Эх, такова судьба человеческая: когда рванет человека такая страшная тоска, что превышает себя и все, когда никакое счастье, никакое наслаждение не наполнит души, — не

может он покорить этого внутреннего беспокойства, обуздать этого внутреннего стремления, которое гонит, гонит и гонит человека слепо по трупам, по жертвам своего преступления, через себя вперед...

Бронка (*пораженная*). Это сильней урагана, что вырывает вековые дубы с корнями?

Казимир. Сильнее.

Бронка. И остановить нельзя?

Казимир. Нет.

Бронка (*сокровенно*). Но сильнее Евы, правда?

Казимир (*качает головой*). К сожалению, нет.

Бронка (*вскакивает*). Нет, говоришь, нет! (*Отчаянно.*) Скажи мне, почему нет, почему нет?

Казимир. Потому что Ева и есть та тоска. Он не тоскует о ней, он может вовсе не видеть ее, ничего не знать о ней, но, понимаешь, это так, как бы была она в нем, как бы разрывала его, как бы секла его в какой-то страшной погоне.

Бронка. Зачем, скажи мне, зачем?

Казимир. Этого никто не знает, не знал, не понимал и не поймет.

Молчание.

Бронка. Что же делать мне, бедной? Ох, и я тоскую, и я тоскую, но о душе его. Милосердный Бог, какая я слепая была, как ослепла моя душа от этого безумия, и теперь впервые поняла, что никогда он не подходил ко мне.

Казимир (*печально*). Слушай, Бронка, я не хотел делать операции на глазах твоей души. Знал хорошо и видел, что никогда он не был твоим, по-этому и был я печальный такой. Глубокую печаль покрывал я маской нуды и постылостью, что, конечно, не всегда удавалось мне, но думал, эти тучи разойдутся...

Бронка. Почему ты мне этого не сказал? Я имела бы время остынуть, а то упало внезапно, как гром. Моя душа — рас-

щепленная молнией верба, тысяча щепок вокруг корней, которые сами из земли вылезли. Почему не сказал мне? Почему мне не открыл глаза?

Казимир. Слушай меня, Броня, спокойно, тогда поймешь, почему.

Бронка. Казя, какой ты страшный, что с тобой?

Казимир. Что со мной? И это тоже впервые ты заметила, что неделю уж должна была знать?

Бронка (*несмело смотрит на него испуганными глазами*)

Казимир. Не пугайся, Бронка, ничего страшного... Скажу тебе просто и от сердца. Медленно в течение долгих недель я полюбил тебя моей первой любовью, потому что никогда, Бронка, до сих пор не любил. А душа моя была холодная, белая и чистая, как этот снег там на поле. Почему полюбил тебя, почему любовь моя углублялась и сильней, сильнее росла во мне, ты, может, поняла из всего того, что я тебе говорил о себе. Конечно, это очень двусмысленно... (*Смотрит на нее с тихой улыбкой.*) только не удивляйся так. Ты могла бы с удивлением отшатнуться и убежать из комнаты, когда бы рассчитывал я на твою взаимность, но я не рассчитываю на нее и не хочу ее. Если бы знал, что ты меня любишь, — ни на мгновенье не задумался бы сопротивлением оттолкнуть твою взаимность. Не потому, что ты моя невестка, но потому, что душа твоя прикоснулась к другой, более сильной,чем моя.

Бронка. Тише, Казя, я не понимаю тебя.

Казимир (*измученный*). Это ничему не мешает, умею день и ночь думать о тебе, любить тебя и баловать и умею думать о том, что ты жена моего брата, и умею ни на мгновенье не встревожить недостойной мыслью тебя, как хозяйку дома моих отцов и жену моего брата, которого так же люблю, как ты.

Бронка (*подходит к нему и тихо гладит его волосы*). Уж не говори об этом, не говори.

Казимир. Конечно, о моей любви уж не буду говорить тебе. Только понимаешь эту тоску человека, который, насилуя се-

бя, жил в мути, в грязи жизни, во всем том болоте, что миром и жизнью называется? Захотел схватить тот блуждающий огонек, что движется над этой топью и трясиной жизни, хотел испытать наслаждение, когда вымолвлю то слово «люблю».

Молчание, держатся за руки и сидят рядом. Спустя долгую минуту.

Казимир. Я счастлив, что свел такой прекрасный счет со всей моей жизнью... Одна у меня скорбь, одна страшная боль! Как ты перенесешь?

Бронка (*удивленная*). Что перенесу, что?

Казимир. Слушай, Бронка, я с наслаждением смотрел, как в течение последних дней человек рос и мужал в тебе, как ты боролась с собой, с каким страшным трудом старалась узнать все то, что дремало на дне твоей души. Уж утешался не как человек, который любит, но как художник, когда творит новое слово для всего того, что душа твоя в этих страданиях создала... Бронка, будь сильной и красивой, схвати высоко вовремя тот обух, который может голову тебе размозжить.

Бронка (*расстроенная*). Что может меня размозжить?

Казимир (*твердо*). Тадеуш твоим не был и не будет. Полетит душа его, а хочешь при себе труп иметь — имей.

Бронка. Лжешь.

Казимир (*печально*). Если бы я не пренебрегал твоей взаимностью, то, может, дошел бы до таких жалких средин; если бы не любил тебя, если бы не имел в себе той крови, что льется во мне, может, и тешил бы себя тем, что могу наносить твоему сердцу раны. Не говорил тебе, хотя знал обо всем этом, а теперь, когда уж ничему не дано измениться, хотел бы укрепить твою душу...

Бронка (*смотрит полублуждающе на* Казимира). Ну, хорошо! Буду теперь сильной, буду красивой. А ты, ты мне поможешь?

Казимир. В чем я могу тебе помочь?

Бронка (*со страшным криком*). Я ее убью, убью, убью! И ты поможешь мне!

Казимир. Я – нет.

Бронка (*с презрительным смехом*). И ты, ты говоришь, что меня любишь? И ты, из слов которого я почувствовала, что ты в состоянии все для меня сделать и всякую мою тяжесть на себе понесть, теперь отшатнулся?

Казимир. Совсем я не отшатнулся, не понимаю только, зачем бы мне прикладывать руку к такому бесцельному и бессмысленному преступлению, которое может продиктовать величайшее заблуждение самки, но никогда правда и красота женщины.

Бронка (*все сильнее и сильней*). Послушай, что говоришь ты, разве у тебя нет крови и сердца? Ответь, как ты любишь, чем ты любишь? Эта твоя любовь не больше, как только баловство, звук красивых слов, и ничего больше, как только наслажденье сонными грезами и мечтаниями.

Казимир (*смотрит на нее долго*). Похотливая боль говорит в тебе, а в то же время ты права, не годен я, а, может, силен для вашей кровавой любви, для ее кровавой добродетели и ее кровавого преступления... (*Встает и медленно идет к выходу.* Бронка *смотрит вослед ему, потом подбегает к нему, берет его за руку и тянет назад в комнату.*)

Бронка. Не отходи, не отходи, мой брат единственный. Видишь, я уже опомнилась, ты, ты один заговорил с моей душой. Видишь, у меня тоже есть душа, Казя, такая истомленная душа, но достаточно сильная, чтобы обнять всю красоту и доброту твоих слов, чтобы вместить хоть частицу твоей печали и твоей тоски. Потому что, скажи по правде, Казя, ты тоже тоскуешь?

Казимир. Теперь нет, теперь нет. Через тебя окончилась во мне тоска моя.

Бронка (*повторяет бессмысленно*). Через меня... через меня... через меня... (*Вдруг перескакивает к веселости.*) Казя, действительно ты говорил, что любишь меня?

Казимир (*задумчиво*). Говорил.

Бронка. И говорил, что пренебрег бы мной, если бы я ответила тебе?

Казимир. Говорил.

Бронка. И говорил, что ты гордый и чистый, что не встревожишь недостойной мыслью хозяйку дома твоих отцов и жену твоего брата?

Казимир. Говорил — и это ядро моей души.

Бронка (*хватает его за руку*). Ох, ты, брат мой! (*Обнимает вдруг его шею, прижимает его голову к своей груди, потом полусонно склоняется на плечо* Казимира). Так моя душа вычерпалась, такая я сонная, так хотела бы, чтобы ты меня баюкал, без конца баюкал до тихого, вечного сна, потому что ты бесконечно, такой бесконечно хороший... (*Вдруг вскакивает.*) Казя, ты знаешь, кто я?

Казимир. Знаю.

Бронка. Скажи мне, скажи, кто я?

Казимир. Белый, чистый снег, что на смерзшую грудь земли падает, греет, прижимает этот труп, пока он не оживет, не начнет пробуждаться и из теплого уже лона, из зерен, из мерзлых зерен новые, свежие зародыши пускать станет.

Бронка (*в задумчивости*). А казалось, что это зерно, посеянное в землю, давно уже вымерзло.

Казимир. Вымерзло в морозе, выгнило в болоте...

Бронка. Зерно прорастает, а снег тает... Ты прав — я снег (*Вскакивает вдруг.*) Почему Ева не спит? Слышишь?

Казимир прислушивается.

Бронка. Слышишь? Теперь идет по лестнице вниз... Через мгновенье здесь будет. (*Переходит вдруг к неестественной веселости.*) Ах, Казя, какая я удивительно веселая и счастливая. (*Обнимает его плечи, старается нагибать то в ту, то в другую сторону.*) Лю-лю, лю-лю, моя крошка, лю-лю. Ну, засни же, наконец, беспокойное дитя. (*В дверях стоит* Ева *и смотрит, видимо забавляясь сценой.*)

Сцена IV

Бронка (*смотрит на нее*). Лю-лю, лю-лю, моя крошка. Ну не хочешь спать, так скажи, по крайней мере, Еве: здравствуйте!

Казимир (*с неестественной веселостью*). Здравствуйте!

Бронка (*здоровается с* Евой). Подумай только, Ева, как рано все мы поднялись тут. Кажется мне, что сегодня Рождество... У нас было обыкновение розгами напоминать этот день детям, потому так живо мы и поднимались с постели.

Ева. Но что ты, ведь это в Великую пятницу или в Великую субботу.

Бронка. Э, — все равно. Посмотри только на этого большого, смирного, доброго моего медведя. Ах, эта почтительная Казимирка...

Казимир. Бронка пробудилась сегодня в прекрасном настроении.

Бронка. Ты прав... кажется мне, что я маленькая, когда еще взбиралась на самые высокие ветви тополя над тем проклятым черным прудом.

Ева. И опять этот черный пруд?

Бронка (*махает рукой*). Э, — все равно, пруд, не пруд, бритва ли, виселица, на кольях распростертая, или же просто в своей кровати... Смерть смертью. (*Обрывает вдруг.*) Посмотри только, Ева, эта почтительная Казимирка выглядит ветвистым тополем, ах, нет, как мой гигант дядя, на плечах которого так часто живот себе надрывала.

Ева. Почему ты такая веселая?

Бронка (*хватает ее за руку, балуясь*). Видишь, Ева, у меня часто такие какие-то глупые печали, глупые тоскования, которыми себе и другим жизнь отравляю, но все это проходит, и тогда у меня вдвойне веселость... (*Немного измученная.*) Но смотри только, этот Казимир несносный. Ах, какой ты, Казя, нудный, какой нудный... Ева, знаешь что, если бы мы так теперь выбежали в сад, снег по пояс глубокий... Ох, что за наслаждение бродить в этом снеге, разрывать его грудью и ногами, что-

бы только как можно скорей проросла эта мертвая, а теперь уж отогретая озимь...

Ева (*притворяется, что не слушает, игриво*). Бронка опять сумасшествует. Теперь в снег, в утреннем платье, в туфлях?

Бронка. Ну, и что же из этого, я закалена. А ты ведь уже одета... Пойдем, дорогая Ева, ты такая холодная, так мерзнешь, а я так тебя в снеге разогрею. Полными горстями снега буду тереть твое лицо, буду мыть снегом твои волосы, ах, если бы ты знала, как может снег прижать, отдышать, разогреть смерзшиеся руки и вымерзшее сердце...

Ева. Нет, Бронка (*все с одной и той же сокровенной улыбкой*), не нужно мне снега, мне хорошо с моими смерзшими руками и с вымерзшим сердцем. Моя душа еще никогда не нуждалась в снеге, чтобы, припорошив, согреть ее.

Бронка (*продолжительно смотрит на нее*). Никогда? Правда никогда?.. Ну, пойдем, Казя, вместе в снег полетим, а позволишь облепить себя снегом? Такого чудного болвана из тебя сделаю. (*Иллюстрирует жестами.*) Тут тебе два угля вложу, — будут глаза, тут тебе кусочек грязи прилеплю, — будет нос, а тут сделаю так, и будут губы, такую трубку тебе в губы вложу... Ох, Ева, Ева, и что ты с нами идти не хочешь? Ну, иди же, Казя, иди. (*Тянет* Казимира *за собой.*) Ева, сейчас Тадеуш сюда придет. (*Выбегает вместе с* Казимиром *в сени.*)

Голос Бронки (*из сеней*). Тадеуш! Тадеуш! Ева одна, приготовьте нам завтрак.

Сцена V

Ева — одна — подходит к окну, мгновенье смотрит, держась пальцами за раму, холодная и суровая, подходит к камину, разгребает кочергой жар, потом садится неподвижная, всматривающаяся в огонь.

Сцена VI

Тадеуш входит, оглядывается по комнате, подходит к Еве, берет кресло и садится рядом.

Тадеуш. Сказать тебе: доброго утра?

Ева (*молчит*)

Тадеуш. Спросить тебя, кто меня звал?

Ева (*поднимает сонно голову*). Бронка тебя звала. Побежала в утреннем платье и в туфельках играть с Казимиром в снегу... Говорила, что это красиво — бродить по пояс в снегу, разрывать своей грудью сугробы... Не боишься, что простудится?

Тадеуш (*будто во сне*). Это все равно.

Ева. Не ревнуешь к Казимиру?

Тадеуш (*смотрит на нее, но ничего не отвечает*)

Ева. Где ты сию минуту был?

Тадеуш. Сам с собой.

Ева. Около меня, со мной?

Тадеуш (*взбешенно*). Нет, говорю тебе, был сам с собой.

Ева (*гладит его руку*). К чему так раздражаться, что с этих пор уж должен раз навсегда остаться и вечно быть со мной.

Тадеуш. Быть с тобой? При тебе? Смерть во сто раз милей мне.

Ева (*задумчиво*). Когда я вошла в твой дом — ах, нет, нет, не об этом хотела говорить. Да, то мгновенье... Это было одно только мгновенье... Когда ты вернулся, я спала вон в той комнате и не слышала, что говорили вы между собой, но чувствовала, что счастливы вы, задержалась на мгновенье, потом переступила грань вашего счастья и покоя.

Тадеуш (*будто от сна пробуждается*). Где Бронка?

Ева. Бронка пошла сама по доброй воле разрывать снег, чтобы озимь, посеянная в глыбе замерзшей твоей души, могла скорее прорасти.

Тадеуш (*собирается с силами, смотрит на нее, смотрит в огонь, а потом вдруг*). Ну, чего же ты хочешь?

Ева (*твердо*). Чего? ты еще не знаешь чего?

Мгновенье молчания.

Тадеуш. Этого никогда не будет! (*Взбешенный.*) Скорей тебе голову скручу, скорей тебя, как червяка, раздавлю, сам себе с тоски о тебе, ты, бешеный сатана, череп разобью скорей, чем позволю, чтобы это могло стать.

Ева (*смотрит на него с восторгом*). Какой ты красивый, что любишь меня с такой страшною силой.

Тадеуш (*хватает ее за руку*). Ненавижу тебя.

Ева. Знаю об этом и тем больше люблю твою любовь.

Тадеуш. Не отпираюсь от моей любви, не отпираюсь от моей страшной, страшной тоски о тебе, но дела этого для тебя не сделаю и в этом клянусь тебе, никогда, никогда не станет этого.

Ева. Должно стать.

Тадеуш (*пораженный, со страшным криком*). Еще раз скажу тебе: никогда, никогда.

Ева (*неподвижная, с широко раскрытыми глазами*). Сегодня еще это будет.

Слышен шум в коридоре, два беспокойных голоса.

Тадеуш (*прислушивается*). Что это значит? (*Звонит; через мгновенье входит* Лакей.)

Сцена VII

Тадеуш. Что это за ссора и шум?

Лакей. Это какая-то женщина пришла и непременно хочет видеться с барыней.

Тадеуш. Почему не приказал впустить ее в кухню подождать?

Лакей. Сказал, но она не хочет идти в кухню, говорит, что имеет такое же самое право идти к барыне, как ее родная мать.

Тадеуш (*потирает себе лоб*). Впусти ее. (Лакей *выходит.*)

Пауза.

Сцена VIII

Входит незнакомая женщина, пасмурная, осматривается, а потом говорит спокойно, без следа унижения.

Макрина. Ты не хотел меня сюда впустить, приказано мне войти в кухню и ждать, но я имею право входить теми дверями, в которые входят в ваш дом всякие господа и хоть бы самые важные владыки этого света.

Тадеуш (*подходит удивленный к ней*). Что это значит?

Ева (*обернувшаяся спиной к* Тадеушу *и* Макрине, *разражается внезапным смехом*)

Тадеуш (*не слыша смеха* Евы, *хватает* Макрину *за руку со все бо́льшим и бо́льшим испугом*). Скажи же мне, что это значит?

Макрина (*показывает пальцем на* Еву *и говорит очень спокойно и значительно*). Я вас знаю, и вы меня хорошо знаете. (Ева *перестает смеяться, вдруг оглядывается, и они мерятся взглядами.*) Барин позволит, усядусь я тут в уголок и подожду, пока придет моя госпожа, жена ваша — самое дорогое дитя мое, которое вынянчила и выходила.

Садится в углу у дверей, Тадеуш подвигается к Еве, но Ева, снова обернувшаяся к камину, не видит его. Вдруг вбегает Бронка, вся в снегу, бросается на Тадеуша и обнимает его изо всей силы.

Сцена IX

Бронка. Отогрей меня, Тадеуш. В огонь меня положи, положи, дров по всему телу. Тадеуш, разогрей меня. (*Вскакивает, удивленная, от* Тадеуша, *оглядывается вокруг, видит вдруг женщину, которая встала со своего места, бросается к ней.*) Ты, ты, моя единственная, ты, мать моя любимая! Ах, как хорошо, что пришла ты! О, как хорошо, что ты тут!

Конец третьего акта.

АКТ ЧЕТВЕРТЫЙ

Сцена I

За окнами белеет снег в послеобеденном сумраке поздней зимы. На сцену входит медленно Бронка, больная и как бы ошеломленная мукой, держит в руке измятое письмо, подходит к окну, смотрит долго в парк, потом развертывает письмо, гладит его руками и читает, спиной отвернувшись к зрителям.

Бронка (*горьким шепотом читает*). «Моя ты единственная, самая, самая любимая Бронка...» (*Опускает письмо и плачет.*) «Единственная Бронка, Бог ты мой...» А, да, да, единственная. Правда, правда, единственная, единственная на целом свете. (*Оборачивается.*) Да, конечно, правда. Я теперь действительно одна единственная на свете... А! Макрина, Макрина! (*Звонит, блуждающе смотрит перед собой.*) Макрина, нянька — сестру тоже вынянчила, потом в гробик положила... Ох, этот пруд, этот черный пруд...

Сцена II

Лакей (*входит*). Барыня звала?

Бронка. Да, прикажи смести снег с пруда...

Лакей (*стоит и молчит*)

Бронка (*нетерпеливо*). Чего ж ты ждешь?

Лакей. Два часа назад такая была страшная метель, снег на аршин лежит, работа два часа займет.

Бронка (*нетерпеливо*). Ну и что же. Всю деревню созови, пруд должен быть, как стекло, чистый, и прикажи проруби прорубить, рыбака позови, прикажи факел приготовить, — сегодня ловля рыб будет.

Лакей. Сделаю, барыня, как сказали.

Бронка (*очень расстроенная*). Но это должно быть сейчас, сейчас, сейчас!

Лакей (*кланяется и хочет выйти*)

Бронка. Где Казимир?

Лакей. Заперлись в своей комнате и приказали сказать...

Бронка. Что приказал сказать?

Лакей. Что сегодня уж не выйдут, потому что должны работать.

Бронка (*протяжно*). Да-а? Ну, ты попросишь его, чтобы через минуту пришел сюда.

Лакей (*кланяется и хочет снова выйти*)

Бронка (*вдруг смешавшись*). А ты видел барина?

Лакей. Барин минуту назад пошли в лес.

Бронка (*беспокойно*). Один?

Лакей. Нет, с госпожой, которая тут у нас.

Бронка (*смотрит на него*). Ага, ну хорошо... (*Задумчивая.*) Попроси Макрину прийти ко мне, но помни, чтобы как можно скорее был сметен снег с пруда, прорублены проруби и приготовлен факел, а Макрину попроси — пусть сейчас придет.

Лакей выходит.

Сцена III

Бронка (*одна, хватается за голову и ходит по комнате*). Одна, одна, одна... Он пошел с Евой... Казя заперся... во всем доме Макрина и я... Ха... ха... ха... (*Ходит по комнате.*) А дня два назад я была его единственной, а сегодня, а сегодня... (*Опять развертывает письмо и читает тихо.*) «неделя едва минула, а как я страшно стосковался о тебе, как тебя жажду»... (*Бросает письмо на землю.*) ложь! ложь! (*Через мгновение наклоняется и поднимает письмо, целует его.*) Нет, нет, это не ложь. (*Лелеет письмо, садится на оттоманку.*) Так Бог хотел, так Бог хотел...

Сцена IV

Входит Макрина и тихо стоит в дверях.

Бронка (*не видя* Макрины, *все более и более ослабевает*). Так Бог хотел.

Молчание.

Бронка (*вскакивает внезапно с удивлением*). Кто здесь? (*Увидела вдруг* Макрину.) Ах, это ты, Макрина, Макрина, хорошо, хорошо, что здесь ты. (*Подходит к ней, берет ее за руку и сажает рядом с собой.*) Это очень хорошо, что ты пришла, Макрина, очень хорошо... (*Смотрит вдруг быстро на* Макрину.) Скажи мне только, откуда так вдруг мысль тебе пришла столько дней идти в такую метель, в такой мороз, чтобы проведать меня? Столько лет не думала о том, чтобы увидеть дитя, для которого с минуты сиротства была наилучшей матерью, откуда вдруг?.. (*Прерывается и смотрит задумчиво на* Макрину.)

Макрина (*задумчиво*). О, это не было внезапно. Выходила тебя, как зеницу ока берегла, была такою для тебя, что лучшей не могла бы быть и родная мать.

Бронка. От колыбели меня хранила... и когда я была такая маленькая — своим молоком меня кормила. Знаешь, Макрина, нисколько, нисколько ты не постарела и осталась такой же спокойной, доброй и тихой.

Макрина (*кивает головой*). Спокойной, доброй и тихой.

Бронка. Макрина, помнишь, как бережно вынимала ты меня из колыбели, когда была я беспокойная, и целыми ночами ходила со мной по комнате и качала и прижимала.

Макрина. И то помню, как в колыбель тебя положила.

Бронка (*вдруг*). Что ты говоришь?

Макрина (*спокойно*). Знаю тебя с тех пор, как ты на свет появилась. Прижимала тебя, баловала, целовала, чтобы к жизни тебя пробудить. (*Задумчиво.*) Теперь прихожу, чтобы те самые веки, которые моим поцелуем к жизни будила, замкнуть, замкнуть... но уж не поцелуем, только этими, этими пальцами...

Бронка (*вскакивает*). Мне снится?

Макрина. Снится ль тебе? А что же есть жизнь? Сон во сне. Тот самый огонь звезды какой-то, который к жизни будил тебя, странствует, странствует, блуждая и не зная своих предназначений, предназначений людей, на которых ласки свои проливал, когда они в мир приходили, а потом возвращается через много, много лет, чтобы уничтожить жизнь,которую воскресил.

Бронка (*подвигается медленно к звонку*)

Макрина (*с улыбкой*). Почему ты меня пугаешься? Хочешь звать своих лакеев. Может, меня отсюда выгнать хотела?.. (*Хватает* Бронку *за руку.*)

Бронка (*с удивлением*). Какая рука твоя холодная, какая холодная...

Макрина (*смотрит на нее нежно*). Бронка, как теперь ты мне своего отца напоминаешь... Тогда сидел в своем кабинете, сидел, и вдруг будто молния вошла в него, вскочил...

Бронка. Почему вскочил?

Макрина. Твоя сестра утопилась...

Бронка. Что? что? что?

Макрина. Твоя сестра утопилась. Я сама и из пруда ее выловила, из такого же, как этот ваш, перед окнами. Взяла на руки бедное тельце: качала, отогревала, прижимала, целовала — ничего не помогло... Разбудила ее к жизни поцелуем, а угасшие ее веки пальцами моими замкнула... Твой отец стоял в дверях террасы как столб каменный, ты же лежала, уткнувшись лицом в траву, когда с той дорогой моей ношей я прошла мимо тебя.

Бронка (*смотрит на* Макрину *полублуждающе*). Макрина, кажется мне, я больна, не понимаю того, что говоришь ты. На то ты поцелуем своим разбудила к жизни сестру мою и меня, чтобы потом холодными пальцами нам веки замкнуть? Так ты сказала? Правда? А потом сказала, будто есть такие звезды, что людей к жизни будят, идут дальше блуждающей дорогой темных предназначений и возвращаются обратно, чтобы

уничтожить жизнь своим внутренним огнем? Так ты сказала? Ах, какие ты дивные сказки рассказываешь... О, расскажи мне эту единственную; подожди — подожди... Я такая ужасно сонная... Правда! Есть звезды такие, что рвут, тянут, разрывают человека, надо идти за ними ввысь в небо, вниз в бездну; вдоль всех океанов, но надо идти за ними, надо... (*Прижимается к* Макрине.) Он пошел за своей звездой, а я, Макрина, я... одинокая; возьмешь меня на свои руки и понесешь меня в своих объятиях, чтобы положить меня у ног моего отца. Сестру увижу... мать увижу... Макрина, ты такая спокойная и добрая и тихая... Ох, какая я сонная... Сядь около меня, Макрина... (*Прислоняется, вытягивается на оттоманке, закрывает глаза*).

Макрина (*встает тихо, смотрит на нее, а потом с значительным видом выходит из комнаты*)

Мгновенье глубокого молчания, Бронка как будто спит, входит Казимир, подходит к Бронке.

Сцена V

Казимир. Бронка, что с тобой?

Бронка (*будто разбуженная ото сна*). Ох, Казя, Казя, как это хорошо, что ты пришел.

Казимир. Броня, ты спала?

Бронка. Не знаю, не знаю. Моя голова такая тяжелая, а я одна, такая одинокая. Тадеуш пошел с Евой в лес, а я такая одинокая. Казя, почему я такая одинокая?

Казимир (*с испугом*). Ведь Макрина была тут около тебя?

Бронка (*потирая глаза и виски*). Макрина? Что ты говоришь? Макрина? Снилась Макрина мне, снился мне мой отец, снилась мне мать моя... Казя, Казя, мать моя мне снилась. Знаешь, как это было; шла я, шла, каким-то пустым, темным полем шла. Вокруг в сером сумраке только кресты глядятся, а там, на дороге, какая-то женщина сидит, не видела я, ничего не слышала, только чувствовала, что там мать моя сидит и прижимает к груди смерзшее дитя. Ха-ха-ха! Казя, почему ты такой удив-

ленный? Слушай и смотри, как другое дитя босыми ногами блуждает через тернистые тропы и тропинки... надрываясь... все в гору. И иду я, иду так, как будто кто-то волочит меня за собой. А там мать моя опускает дитя, которое к себе прижимала, и протягивает руки ко мне, а я, уж смертельно усталая, бросаюсь на грудь матери... потом, потом, будто вихрь всю мглу с нее свеял, и она лежит в страшных железных тисках костей и мертвых черепов... О!..

Казимир. Броня,Броня, ты больна.

Бронка. Ха... ха... ха... больна, больна. Что это значит быть больной?! (*Смотрит долго на* Казимира, *потом говорит сокровенно.*) Казя, Казя, говорил ты мне сегодня утром, что любишь меня. Или это мне снилось, или это действительно правда, ты говорил мне, что любишь меня?

Казимир. Да, да, говорил тебе и еще раз повторяю, что люблю тебя.

Бронка. Ах, как это хорошо, что ты любишь меня. Ты меня не оставишь, Казя? Нет ведь?

Казимир. Нет.

Бронка. А знаешь ты, почему Тадеуш меня оставил?

Казимир. Знаю.

Бронка. И я тоже знаю. Значит, так, Казя, правда?

Казимир. Что?

Бронка. Я была снегом, таким хорошим, белым снегом, что обнимает бедную землю, согревает ее, так ведь, Казя?

Казимир (*задумчиво*). Так... А может, была ты доброй, врачующей рукой, что обнимает какую-то израненную птицу... так с тобой хорошо было, пока был он болен, а теперь крылья его новыми перьями обросли, набрались силой и готовятся к полету... готовиться не надо, потому что он расправил уж свои крылья...

Бронка (*пораженная*). Не говори, не говори этого!

Казимир (*расстроенный*). Вот именно буду говорить об этом. Тадеуш отлетит от тебя с Евой.

Бронка. С Евой? С Евой? Кто это Ева? Что она?

Казимир. Кто это она, что она? Мой сон; твоя болезнь, кошмар и адская жажда Тадеуша. Это вот и есть Ева. (*Усмехается.*) Еще не понимаешь? Так слушай: Ева — сон мой, потому что мне нужна была она на то, чтобы узреть тебя во всей твоей силе и красоте. Для тебя Ева — страх и изумление, потому что ты чувствуешь, что ведет тебя в черный омут отчаяния, чувствуешь, разрывает тебя с Тадеушем, для которого она — адская жажда какой-то великой силы и мощи, неугасимая тоска, что вечно рвала его ввысь — ввысь, в небо.

Бронка (*вскакивает и выпрямляется*). Смотри, я сильна, я настолько сильна и холодна, чтобы ее и его раздавить, уничтожить. Я сильнее их всех, я разорву и убью ее, потому что я — единственная, единственная его тоска!

Казимир. Отпрыск его души выбежал дальше тебя.

Бронка (*обезумела*). Но, Казя, смотри на меня, смотри! Смотри, я тоже молода, красива... целую вечность он повторял мне это слово: какая ты красивая. Почему его тоска должна выбежать дальше меня?

Казимир (*останавливает ее руки и говорит тихо и нежно*). Для меня ты красивое и великое и святое упование...

Бронка (*смотрит на него, а потом вдруг*). Искушаешь меня?

Казимир. Нет, Бронка, нет, уж сегодня утром я говорил тебе, что пренебрег бы тобой, если бы ты отвечала мне взаимностью, но я тебя люблю той красивой, какая ты во всей твоей немощи и отчаянии... Что-то нехорошее в этом доме делается, а я хочу тебе быть братом, другом, чем хочешь...

Бронка. Казя, правду ты это говоришь?

Казимир. Настолько не знаешь меня?

Бронка (*гладит его*). Знаю тебя, Казя, знаю. Я одна, одна на свете, и ты один, единственный... тебя не люблю, но твою хо-

рошую, красивую любовь люблю. Скажи мне, Казя, что это, такая я сонная, такая измученная?

Казимир (*трогательно*). Целую ночь не спала ты.

Бронка. Ох, как я его мучила и как он мучил меня.

Казимир. Что он говорил тебе?

Бронка. Ничего, ничего, ничего. Был хороший, был нежный, был любимым... я поняла одно, что отпрыск его тоски упал далеко, далеко за меня. (*Вдруг с криком.*) Казя, где Тадеуш?

Казимир. Пошел в лес с Евой.

Бронка (*вдруг задумчиво*). Через леса, через горы, через моря... Ах, и через Бронку, через эту единственную, любимую Бронку, а теперь такую одинокую Бронку, куда? куда?!

Казимир (*гладит ей руку*). Не знаю.

Бронка. Казя, Казя, снилось ли мне это, но, кажется, Макрина тут была?

Казимир. Я наткнулся в коридоре на нее.

Бронка. Да-а? Наткнулся на нее?.. Скажи, а ты кто?

Казимир (*сокровенно улыбается*). Эх... может, брат Макрины, потому что никто тебя не любил так и не любит, как Макрина и я.

Бронка. Правда это, правда.

Казимир. Правда, издалека к тебе Макрина пришла, издалека я пришел, чтобы сказать тебе, что я люблю тебя...

Молчание.

Бронка. Да, да, ты и Макрина.

Сцена VI

Лакей входит.

Лакей. Барыня, снег сметен.

Бронка. О, как за это я благодарна тебе... Проруби прорублены?

Лакей. Да.

Бронка. Рыбаков приказал призвать?

Лакей. Да.

Бронка. Факелы приготовлены?

Лакей. Да, барыня.

Бронка. Благодарю. Можешь идти.

Лакей выходит.

Сцена VII

Казимир. Что это?

Бронка. Ничего, иду на лов рыб... (*Испытующе.*) Казя, пойдешь со мной?

Казимир. Пойду, куда хочешь.

Молчание.

Бронка (*вдруг весело*). Помнишь нашу чудную прогулку по пруду вчера и позавчера?

Казимир (*задумчивый и устремленный вдаль*). Помню.

Бронка (*быстро, потом замедляя*). Что ты так задумался и вперился в синюю даль, даль снега, и в те черные поля, на которых прорастает зеленая озимь, когда снег стает...

Казимир (*будто эхо*). Когда снег стает...

Бронка. Казя, ты меня вправду любишь?

Казимир. Люблю!

Бронка. Но ты знаешь, я только Тадеуша люблю?

Казимир. Знаю.

Бронка. И ты так красив, что мог бы мною пренебречь, если бы взаимна была тебе?

Казимир. А, да, пренебрег бы тобой, если бы хоть одним, одним движеньем ты выразила мне взаимность.

Бронка. Но если бы я очень, очень попросила тебя о чем-то, в состоянии ли ты исполнить?

Казимир. Что?

Бронка (*испытующе*). Даже то?

Мгновенье молчания, смотрят долго друг на друга.

Казимир (*задумчивый*). Все, все.

Бронка (*вдруг*). Где лыжи?

Казимир. Зачем лыжи?

Бронка. Для виду, для виду...

Казимир. Хорошо. Как хочешь.

Бронка. Пусть будет так.

Казимир. Гм. Пусть будет.

Бронка (*с величайшим изумлением*). Должно стать?

Казимир. Да! (*Улыбается.*) Но зачем приказала созвать рыбаков? На что люди? Факелы?

Бронка (*смотрит на* Казимира). Правда, правда! Ведь все это можно так сделать, что и знать никто не будет. Ха, ха, ха, что за глупая мысль! Готовы еще вы тащить человека в последнее мгновенье. — Ха, ха, ха — ох, что за глупую комедию продиктовало мне мое растерзанное серд-це... (*Звонит.*)

Сцена VIII

Входит Лакей.

Лакей. Что угодно барыне?

Бронка. Скажи, ловли рыб сегодня не будет. Завтра утром — завтра утром — понимаешь?

Лакей (*удивленный*). А уж все приготовлено.

Бронка. Это очень хорошо. Но завтра утром будет ловля рыб — ха, ха, необыкновенных рыб...

Л а к е й. Значит, факелы не нужны?

Б р о н к а. Разве меня ты еще не понял?

Л а к е й. Понимаю, барыня. Но пруд уж разметен.

Б р о н к а. Очень хорошо.

Л а к е й. Проруби прорублены.

Б р о н к а. Еще лучше.

Л а к е й. Значит, людей отпустить?

Б р о н к а. Ведь я тебе это уж тысячу раз сказала.

Л а к е й кланяется и выходит.

Сцена IX

К а з и м и р. Значит, пойдем?

Б р о н к а. Пойдем! — Таде ведь все равно, здесь ли, там ли скучать? (*Смеется истерически.*)

К а з и м и р. Совершенно верно — ну, а моя особа удивительным образом покроет странный и в то же время обыкновенный случай, что два человека оказываются в проруби... (*Смеется.*) Даже завещания писать не нужно...

Б р о н к а (*собирается нервно*). Ха, ха, ха — без завещания, без завещания... Ты уж готов?

К а з и м и р. Давно.

Б р о н к а. Пойдем, пойдем... (*Всматривается вокруг, взором прощается с комнатой — выходят.*)

Сцена X

Сцена мгновенье пустая. Входит М а к р и н а, оглядываясь по всем углам.

М а к р и н а. Пошли, уж пошли... Моя жатва... моя жатва... одну несли на моих руках... теперь другую ... другую... (*Подходит к оттоманке, обходит медленно вокруг комнаты.*) Тут си-

дел тот любимый, белый голубок, тут... Я ее больше всего любила... (*Дальше идет, по пути дотрагивается до мебели.*) Здесь... здесь моя голубка хоронила свои слезы. (*Подходит к креслу.*) Здесь еще сегодня утром сидела Бронка... Бронка... Бронка... И не вернется уж, не вернется... И тот красивый сокол не вернется... Так должно было стать... Белое виденье матери ее по дому ходит и зовет... зовет... Не вернутся уж, не вернутся уж никогда... А теперь уж я тут останусь. (*Садится неподвижно и остается.*)

Конец драмы

Гуго фон Гофмансталь

ИСКАТЕЛЬ ПРИКЛЮЧЕНИЙ И ПЕВИЦА, или Дары жизни

Действующие лица

Искатель приключений, под именем барона Вейденштамма
Виттория
Чезарино
Лоренцо Венье
Его дядя, сенатор Венье
Редегонда, певица.
Ахилл, ее брат
Марфиза Кортичелли, танцовщица
Ее мать
Залаино, молодой музыкант
Аббат Гамба
Сын банкира Засси
Лё Дюк, камердинер барона
Старый композитор
Его служанка
Ювелир
Неизвестный старик
Три музыканта
Слуги

В Венеции, в средине XVIII века.

ДЕЙСТВИЕ 1

Венецианское палаццо, где живет барон. Высокий просторный вестибюль. На заднем плане большая дверь на лестницу; возле нее направо маленькая в лакейскую, налево окно во двор. Решетчатое окно в правой стене выходит на канал. В левой стене две двери; одна из них ведет в спальню. Зала отделана лепными украшениями во вкусе барокко; мебель — несколько больших кресел с полинявшей позолотой.

Входят Барон и Лоренцо. Барон в лиловом, с бледно-желтым жилетом; Лоренцо весь в черном. Барон входит первый, с осанкой хозяина дома.

Барон

Нет, нет, вы мне должны оказать эту честь, я сделаю то же. Вы — дворянин, я — дворянин. Ваше имя — Венье, мое — Вейденштамм. Вы принадлежите к фамилиям, которые правят этим городом, я — больше всего на свете люблю этот город. Мы в опере, я хочу узнать имя одной из певиц, ищу лицо знатного происхождения, к которому мог бы обратиться с вопросом. Ваша осанка, ваше платье, ваш серьезный взгляд, ваши удивительно прекрасные благородные руки привлекают мое внимание, и я ничего более не желаю, как продолжать беседу, начало которой положил случай.

Венье

Вы очень добры, и я смущен тем более, что...

Барон

Будем говорить друг другу «ты», как это водится в большом свете Вены и Неаполя. Я хочу объяснить тебе... прости... (*Хлопает в ладоши.*)

Венье
(молчаливый жест)

Лё Дюк входит слева.

Барон

Лё Дюк, я приезжаю, нет никого помочь мне выйти из гондолы. Лестница не освещена. В передней можно свернуть шею.

Где слуга, которого обещал прислать хозяин квартиры? (*К* В е н ь е.) Ты должен извинить меня: нет еще двадцати четырех часов, как я здесь, и, как видишь, у меня плохая прислуга.

Л ё Д ю к

Ваша, милость, здесь было трое, но по виду такие висельники...

Б а р о н

Довольно, ты позаботишься об этом завтра. Теперь свечей, у меня будут играть! Токайского, кофе! (*К* В е н ь е.) Могу ли я предложить тебе еще чего-нибудь?

Пауза, во время которой Л ё Д ю к подает.

В е н ь е

Вы не в первый раз в Венеции, барон?

Б а р о н

Как можешь ты предполагать это? Но ты огорчаешь меня, я вижу, ты не чувствуешь себя как дома. (*Приближается к нему.*) Венье, не раздумывая ни минуты, мы отдаем десятую часть нашего состояния, когда находим в хламе антиквария голову умирающего Адониса или гемму с крылатыми детьми. Мы тратим много часов на поездку в горы, чтобы по-смотреть на фрески, которые давно истлевшая рука написала на стенах полуразрушенной капеллы. Мы делаем величайшие безумия ради женщины, виденной мельком, и за то, чтобы развязать ленты корсажа, не зная еще, что скрывает этот корсаж, мы кладем на ставку свою жизнь и не колеблемся ни на минуту. Но заговорить с мужчиной, который нравится нам, искать человека, беседу, которая, быть может, даст нам бесконечно много, как мы тогда становимся тяжеловесны, какая является в нас смесь мужицкой гордости и застенчивости. Сдержанность, которой мы постыдились по отношению к статуе, к картине, к женщине, кажется нам уместной по отношению к мужчине.

В е н ь е

Может, это именно и происходит оттого, что мы мужчины.

Барон
(выпил свой стакан)

Ты — венецианец, я таковой же десять раз!
Рыбак свою имеет сеть, патриций
Красный плащ и стул в Совете,
Нищий место у подножия колонн,
Танцовщица свой дом, старый дож
Перстень обручальный моря, узник
Поутру в келье соленый аромат
И слабый отблеск пурпурного солнца:
Я это все вкушаю единым языком!

Венье
(про себя)

Кто этот человек?

Барон

Ого, забывчив я.
Как поживает прекрасная супруга прокуратора Манин?

Венье

Нет более ее в живых.

Барон

Нет более в живых?
Ее, с зелеными глазами моря!

Венье

Умерла она
Семь лет тому назад.

Барон

Умерла? Что говоришь ты!

Венье

И так тому давно назад, как ваше пребыванье...

Барон

Давно. Вот отчего его
Вдыхаю я с великим наслажденьем.

(Подходит к окну направо.)

В мое время в красной шапке
Сидел еще старик на лестнице
Малых львов и сказки говорил.

В е н ь е

Чиголотти?

Б а р о н

Удивительные сказки!
О Серендибе и об острове Пим-Пим.

(Открывает окно.)

Ну что за воздух! В такую ночь
Этот был основан город. Их глаза
В блаженстве утопали, он был в ее объятьях,
Они пили только растворенный жемчуг.

В е н ь е

Кто?

Б а р о н

Ты этого не знаешь, не знаешь ты начала?
Вы только последние их рода.

В е н ь е

Чего начало?

Б а р о н

Венеции. Здесь
Был такой же лес глухой у моря,
Как близ Равенны. Но на жемчужных нитях
Вытащили рыбаки за длинные
И красно-золотые волосы принцесс на берег.

В е н ь е

Принцесс?

Б а р о н

Из Серендиба, откуда же мне знать!
Были они наги, светились, как жемчуг,

И жили с рыбаками. Потом за ними
Пришли другие, приплыв на чудищах
По воздуху, по морю. Тра-ла-ла...

(Старается найти мелодию.)

Как это то, что она пела? Тра-ла-ла-ла...

Венье
(встает)

Кто пел?

Барон

Мандане! В опере сегодня.
Или Зенобия, не так ли? Превосходно.

(Продолжает свой рассказ.)

А потом исчез волшебный город —
Но не совсем! Осталось что-то в воздухе,
В крови! Устами розовых раковин целовало
Море и лизало изумрудным языком
Подножье города! Возвышались церкви,
Как дома тайных наслаждений...

Венье

Вы обладаете красноречием поэта, мой барон.

Барон

О, только любовника, не более как любовника.

Венье

Любовника, который именно здесь?...

Барон

Вспоминает счастливейшие часы, неописуемые, незабвенные...

Венье
(Движение.)

Барон

Она была ребенком и в моих объятиях стала женщиной. Ее первые поцелуи были неопытны, как выпавшие из гнезда моло-

дые голуби, ее последние поцелуи высосали из меня душу! Когда она приходила, вечером или на заре, стройнее мальчика, она была закутана в большой старый плащ, она бросала его за собой и выходила из него, как лань из лесу.

Венье

Так за собой...

Барон

Плащ, да.

Венье

Плащ, и появлялась.

Барон

Она разгоралась под моим поцелуем.
Был на ней тогда иной плащ —
Из блеска нагого и воздушного золота.
Ее шея вздувалась, и рот ее
Изгибался от рыданий безмерных блаженств.
Отягчено поцелуями было каждое веко ее
И плечо, и бедро!
Сто раз в объятиях других,
Забывая об этих других, как сквозь дымку,
Я видел сквозь тело их жемчужные блески
Тела того, что неслось предо мною во мраке,
И светилось сквозь дымку
С горошину родимое пятно на ее груди...

Венье

Родинка! Здесь! Здесь? (*Показывает на шею.*)

Барон

Как? Мне кажется, что здесь.
(*Припоминает.*) Нет, здесь.
(*Показывает на грудь.*) Что с тобой?

Венье

Ничего, ничего, почти ничего. (*Идет направо вперед.*)

Барон
(*Отходит назад налево к* Лё Дюку.)

Венье
(*стоя направо впереди*)

Я безумный, весь мой страх и волнение бессмысленны, но я не могу совладать с ними. Он спросил у меня в опере ее имя, значит, он не знает ее. Правда, он мог знать ее прежде и только хотел узнать, как теперь ее имя. Родинка! Из двух женщин у одной есть родинка! К тому же он неправильно указал место. Почему бросается мне в глаза только то, что подтверждает мое подозрение, а не то, что лишает его силы! Было еще что-то (*припоминая*), что-то очень нехорошее! Это с плащом, это с плащом!

Барон
(*к* Лё Дюку)

Доставлено письмо к певице?

Лё Дюк

Так точно, ваша милость, там ждет уж и старуха с ответом.

Барон

Где? Давай сюда письмо!

Лё Дюк

Она только хочет видеть вашу милость — она ждет в комнате около передней.

Барон

Сейчас иду. (*Громко.*) Два карточных стола! На каждый четыре свечи! (*К* Венье.) Извините меня, на минуту.

Венье
(*подходя к* Лё Дюку)

Кто твой господин? (*Хочет дать ему денег.*)

Лё Дюк
(*отступая*)

Вашему превосходительству без сомнения известно, что я имею честь служить господину барону Вейденштамму из Амстердама.

Венье

Вейденштамм! Вейденштамм! Нет такого голландца в мире, который так говорил бы по-венециански.

Лё Дюк

Я слыхал, родственные связи...

Венье

С чертом!

Лё Дюк

По крайней мере из уст самого моего господина я слыхал не раз, что уж более пятнадцати лет он не был в Венеции.

Венье

Ты это слыхал, добрый человек? Неоднократно слыхал?

Лё Дюк

Неоднократно и ясно.

Венье
(дает ему денег)

Ты прекрасный человек и заслуживаешь быть спутником такому превосходному кавалеру, как барон.

Лё Дюк

Целую руки вашего превосходительства.

Венье

Пятнадцать лет тому назад она была двенадцатилетним ребенком. И потом: он ничего не говорит о ее пении; как мог я быть так глуп и упустить это из виду. Он слишком тщеславен, чтобы умолчать о чем-нибудь подобном.

Барон возвращается; Венье дружелюбно ему навстречу.

Венье

Теперь и вправду спокойной ночи, а завтра
К завтраку, надеюсь я, окажешь честь мне
Ты, младшая, Каза Венье, за Сан Заккариа три шага.

Барон

Как? Спокойной ночи? Как будто время спать?
Об этом думать ты не должен! И я не должен думать
Отпустить тебя! Скоро придет банкир мой,
Вернее, сын его и приведет с собою, сколько может,
Гостей веселых.

Венье

Я угадать почти могу, кого.

Барон

Как?

Венье

Редегонду, Брицци...

Барон

Другую называл он.

Венье

Кортичелли, да?

Барон

Мне кажется.

Венье

Затем двух-трех бездельников, один сонеты
Пишет, пасквили — другой, глупейшего
Аббата и самого навязчивого жида...

Барон

И ты, и я, вот и ковчег готов! По одному
От каждой твари. Разнообразие такое
Свет пестрым делает. Скажи,
Кем мог бы пренебречь ты? Я — безумным
Негром, что с Ривы ныряет за сольдо
И за кусок с собаками грызется,
И также дожем золотым, что мимо нас
В пурпурном облаке несется на раззолоченной гондоле.

Под тысячью масок бегает вокруг меня и дергает за платье
Вор, что ключ украл от моего счастья.

(Оживляясь.)

В драгоценном камне заворожена
Душа нашей души, судьба судьбы.
Он, быть может, висит меж роскошных грудей
Редегонды, а может быть, спит
Между луковиц в кармане жида,
Что мы знаем! Не так ли?

Венье

Ты забавен.

Барон
(подходит близко к нему)

Не слишком гордись, что тебе еще нет тридцати!
Не бедно и то, что позднее придет. Возвращаться
И не забывать: уста, как роза,
В раскрытые объятия лететь!
Как будто только день один я был вдали —
И Одиссея едва приветствовал лишь только его пес!

(Все радостнее.)

Я хочу дать пир здесь. (*К Лё Дюку.*) Достань мне львов,
Которые бросали бы цветы из пасти!
Позолоченных дельфинов поставь перед дверьми,
Которые бы красное вино в зеленую изрыгали воду!
Не трех, не пять, найми мне десять слуг,
Достань ливрей. Три гондолы у лестницы
Должны стоять, наполненные музыкантами,
Одетыми в мои цвета.

Венье
(улыбаясь)

Вы всех нас пристыдите.

Барон

Как? Уж слишком много? Слишком? Не довольно!
Всю Кампанилу я хочу кругом обвить

Нарциссами и розами. Вверху
На самой вышине зажгу я пламя,
Полное сандалом и розовым маслом,
Пускай охватит тело ночи гигантскими руками.
Канал в расплавленный огонь я превращу,
Так много цветов рассыплю, что голуби,
Дурманясь, будут над землей порхать, так много факелов,
Что рыбы все от страха зароются на дно морское,
И Европа с нагими нимфами своими, спугнутая,
Запрячется в самый темный покой,
И ослепленный бык ее громко заревет!
Осуществлю я грезы поэтов, вызову из гроба
Веронеза и Аретина,
Грифонов запрягу, построю пирамиду
Из молодого тела девушек, которые поют!
Пусть заржут кони святого Марка
И от страсти раздуют свои бронзовые ноздри!
Те, что наверху в свинцовых камерах сидят
И буравят стену ногтями,
Пусть остановятся, подумают,
Настал последний день, и ангелы
С розовыми руками и диким ароматом крыльев,
Низвергаясь на землю, оловянную крышу срывают
И сводят небо вниз!

(Внезапно останавливаясь.)

Тс! Тс! Поют? Уж близится оно?
Чу! Ты слышишь голос сладостный?
Сюда! Нет ничего? Нет, раньше было громче!
Ты ничего не слышишь? Так это у меня в крови.

Венье
(вдруг встает и так порывисто ставит свой стакан на маленький стол, что разбивается он со звоном)

Стакан разбился. Простите.
Бывают дни такие, когда безумная,
Враждебная судьба из каждой двери
Протягивает нам голову навстречу,
Кишащую змеями, и выползает

Из-под стола, где мы сидим! Пятна есть
На самом солнце, луна покрыта белою проказой,
И вся наша душа в лохмотья рвется,
В которые кутаются воры.

Барон

Это кошмар.

Венье

Почти; только не спишь!

Барон

Пойдем, походим, воздух прохлаждает.
О, если б ты учился жить, как я,
Тебе бы было хорошо.
Я мир по достоинству ценю,
Нечто, куда я должен бросаться
В погоне за наслаждением, пока
День и ночь, как скрипучая телега, меня терпят.
Жизнь! Быть заключенным, уж на рассвете
Слышать, как приближается палач,
Сворачиваться, как еж,
Щетиниться от страха, но жизнию кипеть!
Вечно быть снова и снова свободным! Дышать!
Как губка впитывать весь мир, за горы бежать!
Внизу города, что сверкают, как очи!
По простору паруса, раздутые, как груди!
Белые руки! Полузадушенные от рыданий
Темнеющие голоса! Потом покинуть
Герцогинь в слезах на кружевной постели и
По грязной дороге к служанке... Ты мне не веришь?

Венье

Как можешь так превратно истолковывать взгляд мой?

Барон

Я говорю тебе, ничего нет веселее,
Как ходить здесь по комнате взад и вперед,
Наливать себе вино, есть, спать, целовать
И слышать бурное дыхание за дверью

Одного иль одной, что стерегут и смерть
Сжимают в кулаке, свою или твою!
Жизнь твоя подобна жизни калидонского царя,
От куска дерева она зависела, твоя же — от свечи,
Колеблющейся и сгорающей от ожиданья
Пред сокровенным зеркалом, —
И то, на чем весело пляшет отблеск огней,
Когда ты ночью возвращаешься домой,
Может стать твоим гробом! Ого, они идут!

Входят: Засси, Марфиза Кортичелли с Матерью, Аббат, после всех Залаино.

Засси

Как поживаете, мингер?

Барон

Как поживаете, мой милый Засси?
Будьте хозяином, а мне позвольте быть слугой
И все мои услуги посвятить гостям.

Засси
(подводя к нему за руку Марфизу*)*

Марфиза Кортичелли, Камарго
Настоящего момента, одна из... нет, танцовщица Венеции!

Барон

Марфиза! Ваше имя произнесть
Все то же, что аромат вдохнуть редкого и сладкого,
И дикого плода; позвольте мне устами его сорвать.

(Целует ее.)

Мать

Что хвалите вы губы? Ее уста
Не лучше, чем у других. Концами ж
Ног выводит она трели и мелодии
Ее колен красивей,
Чем у других, что глотку надрывают.

Барон смотрит на нее с недоумением.

Мать
(с реверансом)

Я — мать.

Барон
(с поклоном)

Ламия, мать младшей грации.

Засси

Аббат Гамба,
Плиний, Цицерон и Аретин
Этого века.

Барон

Много в одном, много!
Здесь еще друг? (*Показывает на* Залаино.)

Кортичелли

О, этот едва ли может слыть за человека,
Не большего внимания достоин он, чем тень!

Барон

Она твоя?

Кортичелли

Да, впавшая в безумие,
С ужаснейшими жестами следящая за мной,
Как неуклюжий фавн, пугая нимфу.

Засси

Это Залаино, молодой музыкант,
Который слишком много вздохов расточает
Для этого задорного созданья.

Мать

Но кроме этого больше ничего!

Кортичелли

Оставьте вы его. И вас прошу о том же,
Как я, с ним поступайте, не замечая.

Барон

Вот патриций Лоренцо Венье,
Всего лишь несколько часов, как близок сердцу,
Но дорог, как давний друг.

Венье едва заметно кланяется, смотрит на всех в лорнет. Лё Дюк выходит слева с прохладительными напитками. Гамба подходит к Венье. Засси, Марфиза, мать — к Лё Дюку. Барон и Залаино справа.

Барон
(к Залаино)

Как, юноша, ты не имеешь ничего и хочешь
Дальше переносить все это? Бедность — тюрьма,
Из которой убежать нельзя, потому что она бежит за нами.
Издевательство, позор от такой распутницы!
Ты не имеешь ничего! Так, стало быть, всякий толстый
Мыловар-подлец имеет дом твой, твою постель
И твою возлюбленную целует, чувствуешь ты это?
И даже больше: он имеет право на кусок мяса
Из твоей груди, имеет право нож
Обтереть о волосы твои, ты это чувствуешь?

(Хватает его за волосы.)

Мы будем играть, погоди, мы будем играть,
И вот на для начала! (*Дает ему денег.*)
Ногти кусать, вдыхать треску у грязного канала
И, лежа на сырой соломе,
Грезить о белой ноге с золотою подвязкой,
Пока завывание кошек на крышах
Не положит грезам конец. Проклятая жизнь!

Залаино

(задыхающимся голосом, глядя в сторону)

Я охотно был бы старым могильным камнем
У церковных ворот, по которому женщины ходят,
Полусгнившей водорослью в канале,
Собакой слепого! Мне кажется порой,
Что лошадь на хвосте меня влачит,
Что снизу, вывороченным глазом

Должен я смотреть на мир, и кажется мне
Жизнь такой недоступной, такой ненавистной.
Я видеть не могу золотые лоскутья,
Что каменный святой носит на своем
Мертвом теле, и менее еще
Я переношу живых, что, будто червь
В яблоке гранатовом, они в блаженстве
Погрязают.

Барон

Нет у тебя сестры?
Так к своднице ее! Что, даже брата нет,
Капельмейстеру продать, который
Мальчишек ищет для ангельских хоров?
Нет? Так я пошел и продал
Жизнь человека, которого я никогда
Не видал, и взял револьвер,
Как ссуду, взятую вперед из суммы,
Которую должен был им заработать. Что?
Довольно об этом. Потом.

(Отходит к другим.)

(*К группе.*) Будем играть. Будьте как дома, прошу вас. (*Ведет* Марфизу *под руку вперед.*) Что могу я сделать, Марфиза, чтобы не быть тебе противным?

Марфиза

Много, о, массу.

Барон
(Целует ее руку.)

Марфиза

Не то. Если нравлюсь я тебе...

Барон

Ну?

Марфиза

Пойдешь, наймешь людей — о, они сделают это за ничтожную сумму, если ты меня любишь, то тебе противен тот, кто дурно обращается со мной, порабощает, унижает...

Барон

Противен? Его, как занозу, я ненавижу.

Марфиза

А кого ненавидишь, не оставляешь ты без наказанья?

Барон

Имя бездельника скажи, и я найду его!

Марфиза
(хлопает в ладоши)

Он это сделает!

Барон

Имя!

Марфиза

Коста.

Барон

Как?

Марфиза

Виченцо Коста,
Фат и отвратительный урод,
Антрепренер театра, который Бриззи
Дал танцевать обещанное мне
Большое pas de deux. Он ходит вечером
Один домой, я знаю. Неподалеку San Moisé
Двое это сделают легко. Ты это сделаешь! Ты сделаешь!
Ты — знатный господин и чужестранец, имеешь слуг...

Барон

Тебя это порадует?

Марфиза

Как ничто в мире!

Барон

И думаешь, потом...

Марфиза

Что?

Барон
(Хочет ее поцеловать.)

Марфиза

Быть может, да, а может быть, и нет!

(Вырывается от него и убегает назад.)

Барон
(хочет идти за ней, вдруг перед ним Мать)

Милая женщина, ваша дочь — самое прелестное маленькое создание, которого я когда-либо касался — кончиком пальца. Она такое брызжущее жизнью, необузданное, сверкающее создание, как маленькая пустельга.

Мать

Вы узнали только самую незначительную ее сторону.

Барон

Совершенно верно, я сгораю желанием узнать ее получше. Я вижу, вы поняли меня, вы поняли меня.

Мать

Надеюсь, ваша милость часто будет удостаивать балет своим присутствием.

Барон

Вы не поняли меня. Я рассчитываю пробыть здесь только несколько дней и не хотел бы упустить случая узнать вашу дочь. Я навещу ее завтра.

Мать

О, это решительно невозможно, ваша милость, наше помещение совершенно негодно для приемов. Это абсолютно невозможно.

Барон

Что значит невозможно? (*Дает ей денег.*) Вы постараетесь сделать до завтра ваши апартаменты приличными.

Мать

О, это невозможно, моя дочь и я не имеют подходящего negligée, чтобы принимать таких гостей.

Барон

Я буду иметь честь прислать ей в моей гондоле соответственное negligée.

Мать

Не знаю, знает ли ваша милость мерку...

Барон

Предоставьте это моим глазам, добрейшая женщина. Там у меня внутри довольно мерок, чтобы изваять десять тысяч различных женщин из десяти тысяч бездушных кусков мрамора, но у меня нет охоты иметь дело с мертвым материалом.

Входит Редегонда, за ней ее лакей — ее брат под видом ее лакея.

Редегонда

Иди вперед и доложи!

Засси
(делает широкий жест ей навстречу)

Редегонда!

Барон
(обращаясь к ней)

Так восклицает проснувшийся на палубе первым: солнце! И другие восклицают вслед за ним. Я вечером сегодня слушал вас, mademoiselle, и завидовал дороге, по которой бесплотные звуки шли из ваших уст. Должен ли я завидовать теперь ничтожной ленте и крестику, что прикасается до этой шеи? Какой был это бог, что умер от тоски по образу прекрасного затылка? Забыл его я имя, но боюсь, что разделю его судьбу, когда уйдете.

Редегонда
(обмахиваясь веером)

Красиво сказано.

Барон
(в то время как Лё Дюк *подает прохладительные напитки)*

Позволите?

Редегонда пьет.

Барон

Теперь стакан, что был у ваших уст,
Не более продажен, чем одна из
Камер моего сердца.

Редегонда

О, таких стаканов много у нас дома!
Не правда ли, Ахилл? Если хотите,
Вы можете их все купить. (*Смеется.*)

Барон

Вы будете играть?

Редегонда

Вы сделаете это за меня?

Барон

Я буду слишком счастлив,
Если позволите мне быть гребцом последним
На корабле вашего счастья.

Редегонда

Что это значит?

Ахилл
(тихо)

Иди!

Барон с Лё Дюком отводят влево назад к игорному столу Засси, Марфизу, Мать, Аббата.

Редегонда
(стоя на авансцене, к Венье)

А, Венье!

Венье кланяется и подносит палец к губам.

А х и л л
(*Р е д е г о н д* е)

Он делает тебе знак, чтобы ты молчала.

Р е д е г о н д а

О чем?

А х и л л

Ну, вероятно, о его жене.

Р е д е г о н д а

Ах, вот что! Почему?

А х и л л
(все время вполголоса)

Почем я знаю? Молчи!

Р е д е г о н д а и А х и л л стоят почти посредине, В е н ь е идет вперед влево, Б а р о н сзади подходит к Р е д е г о н д е, которая рассматривает в лорнет общество.

Р е д е г о н д а

Как? И эта здесь? Танцовщица! Я охотно
Играю только с подобными мне.

Б а р о н

Богиня красоты, тогда вы должны приказать
Поставить ваш карточный стол на Олимпе.

Р е д е г о н д а

А где это?

Б а р о н ведет ее к столу, знаком подзывает З а л а и н о, который, все время стоя в глубине, следил глазами за М а р ф и з о й.

С т а р и к-н е з н а к о м е ц входит в дверь, застенчиво кланяясь, с треуголкой под мышкой. Никто его не замечает.

В е н ь е
(один, стоя слева на авансцене)

Я здесь смешон и не могу уйти. И все же это не был обман: когда этот человек сел на свое место возле моей ложи, и ее

взгляд, искавший меня, упал на него, она побледнела под румянами, и звук, который уж трепетал на ее устах, снова нырнул, как испуганная водяная птица, и с этого мгновения пело ее искусство, но не ее душа. Могу ли я ошибиться в этом, я, который по ее шагам на лестнице, по взмаху ее век, из самых мелочей заключаю, о чем она думает. И все же я могу ошибаться, все мои муки могут быть напрасны. Здесь никого нет, кого бы мог я спросить. Редегонда слишком глупа, Засси слишком зол. И все же мне показалось, что весь театр почувствовал, что с ней произошло что-то чрезвычайное. Играя, она ходила, как сомнамбула, как бы в какой-то тени. Кто этот человек? У меня такое чувство, будто я не должен выпускать его из вида, будто я знаю, что он таинственным образом предназначен вмешаться в мою жизнь.

Где это я слыхал: я вижу вора,
Который ключ украл от самой сокровенной
Камеры моего счастья: он ходит вкруг меня;
Но я не в силах его схватить: не снилось ли
Мне это? И когда?

Засси
(подходит к Венье)

Как, вы не идете играть?

Венье

Засси, кто этот человек?

Засси

Я думаю, не стоящий того,
Чтоб долго задумываться над ним. Какой-нибудь
Искатель приключений, но более веселый в обществе, чем
Куклы, у которых бабушку и деда можно по
Имени назвать.

Венье

Как ты его достал?

Засси

Я? Вернее, он меня: письмом
В четыре тысячи золотых дублонов.

Венье

И выданным?

Засси

Арнштейном с Сыновьями в Вене.

Барон
(отходит от Марфизы, *обходит вокруг стола и кричит стоящим впереди)*

Скучаете!

Засси

Напротив, мингер!

Барон стоит за Залаино и наблюдает за его игрой.

Засси
(идя вглубь)

Я беру банк.

Барон

Прошу вас, Засси, берите.

Аббат
(идя вперед и представляясь Венье)

Аббат Гамба.

Венье

Лоренцо Венье; мы видимся
Не в первый раз.

Аббат

С вашей стороны очень любезно меня вспомнить.

Тихо разговаривают, Аббат вынимает свои часы; оба идут направо вперед. Старик незаметно подходит к столу, становится за свечкой и понтирует.

Барон
(глядя через плечо Залаино)

Красных бери и стой!

(После паузы.)

Становится! Растет! Увеличивается!
Уж два, три склоняются перед тобой, когда
Выходишь из своей гондолы, уж горит свеча
На лестнице, уж занавес для тебя
Колеблется, и стол с роскошным ужином
Стоит, накрытый на двоих, служанка
Знака только ждет, чтобы исчезнуть.

Аббат
(впереди, к Венье)

Положитесь на меня, схвачу его нежданно и припру к стене.

Венье

Посмотрим.

Барон
(сзади, к Залаино)

Что хорошо, то хорошо! Вот больше и больше
Лежит уж связанной добычи,
Полуприкрытой соболями и тканью золотой!
Вот уж прихвостень появляется и паразит
Большого господина! Вот уж их сотня,
Наперегонки пресмыкаясь! Светлейшая,
Высокомерная, прекрасная Брагадин
Уж поворачивает из мрака голову навстречу!

Аббат
(к Венье)

Это речь фокусника и чёрта-бедняка, что любит хвастать.

Барон
(подходя к ним)

Вы смеетесь! Да, я люблю играть роль чёрта,
Ведь вы, аббат, подразумеваете того, что
Ночью бросил слиток золота в сеть бедняги рыбака?
Нет, скажите мне, друзья, кто этот человек?

(Показывает на незнакомого старика у игорного стола.)

Вы знаете его?

Аббат

Я нет, спросите Засси.

Барон

Тот его не знает, он спрашивал уж меня.

Между тем старик отходит от стола и украдкой исчезает в заднюю дверь.

Вот он уходит. Ей-Богу, мне жаль его
До глубины души. Он долго шарил
И золотой на карту против нас клал,
Казалось, как он сам, дрожал и каждый.
И каждый раз утлая его ладья печально разбивалась
О ладью того молодца, паруса которой
Бурно надувались от ветра счастья.

Он подходит к окну, смотрит вниз, затем отходит влево к двери и знаком подзывает Лё Дюка.

Аббат
(к Венье)

Бывают такие, которые, как воронье падаль,
Дома чуют, где играют, и внезапно
Являются с летучими мышами
И ночными мотыльками.

Венье

У этого был жалкий вид.

Барон
(к Лё Дюку)

Беги за этим человеком в коричневом камзоле,
Через второй мост идет он, беги и дай ему
Вот это. Не говори же, от кого. Не отвечай.

Лё Дюк уходит.

Барон
(останавливается на мгновенье, смотрит в пространство)

Быть может, это был отец мой.
По крайней мере своего я никогда не видел

И никого бы не хотел обидеть в возрасте таком
Из боязни, что это он. Такие случаи
Бывают. Часто мне это даже снится.
Бог знает, безумный калека в деревне,
Где я сегодня проезжал, а двадцать лет назад
И спал однажды, быть может, был мой сын
И на меня как раз так дико скалил зубы.

Хочет возвратиться к столу, Аббат его удерживает.

Аббат

Позвольте, очаровательный хозяин, один лишь взгляд.

(Подводит его под свечу, внимательно смотрит.)

Мы видимся не в первый раз! Однако
Мне кажется, вы удивительно переменились!

(Закрывает Барону *рукой часть лица.)*

Барон
(осматривает его так же внимательно,
как статую, слева, справа, снизу)

Действительно, не в первый раз!
Но где бы быть это могло?

Аббат
(торжествуя)

Вот это-то я спрашиваю!

Барон

Не в Гааге ли? В тот кровавый вечер?..
Я голову умирающего Оранского держал
В моих руках, а вкруг теснился
Между факелов неприятный сброд:
Там также был один старый жид
Назойливее всех других, но как тот?
Могу ль поверить своим глазам? То были вы?

Аббат, оскорбленный, делает шаг назад.

Барон
(не пускает его)

Нет, нет, теперь я знаю! В Дамаске
При дворе Юсуфа-Али, начальник,
Как бы сказать, немых? Опять не так!

Аббат делает еще шаг назад.

Барон

И все же я вас видел, наверно видел!
В Риме у кардинала Альбини...

Аббат

Это может быть.

Барон

Вы были монсиньор (*начинает смеяться*), которому дамы (*говорит ему что-то на ухо*) и которому потом кардинал через слуг... (*Еще что-то говорит ему на ухо, берет за обе руки и сильно трясет.*) Каково! (*Смеется.*)
Это были вы! И сейчас меня узнали!
Это я вам (*на ухо*)...

Аббат
(яростно)

Никогда и нигде
То не был я, синьор, ошибся я:
Я никогда вас не видал.

Барон

Жаль, жаль!

(К Веньe)

А ты совсем пренебрегаешь маленькой игрой?

Залаино
(за столом, громко)

Я ставлю банк, кто мечет, против?

Венье
(отходя назад)

Я!

Редегонда
(выходит вперед, влево от стола,
за ней Ахилл, *прислуживая)*

Сдвинулась пряжка на туфле, поправь мне ее.
Чего ты хочешь от меня, противный, что ты
Так больно ущипнул мне руку; я едва
Не закричала громко.

Ахилл

О чем он с тобой шептался?

Редегонда

Он хочет, чтобы я
Сегодня вечером осталась у него, когда уйдут все.

Ахилл

И?

Редегонда

Он мне не противен. Он с женщинами
Вежлив. Знаешь, я думаю, он князь
И путешествует под именем чужим.

Ахилл

Он подарил уж
Что-нибудь тебе?

Редегонда

Нет еще, но все-таки я вижу,
Что он щедр.

Ахилл

Прежде всего ему скажи,
Что хочешь ты, чтоб взял меня слугой,
Тогда все сделаю.

Редегонда

Как мне это устроить?

Ахилл

Самым дерзким образом.

Редегонда

Сказать ему, что ты мой брат?

Ахилл

Ничего не может быть глупее! Ни слова!

Редегонда

Однако, мой граф...

Ахилл

Зачем ему об этом знать?

Редегонда

Ты думаешь, так можно устроить? (*Смеется.*)
Увы! Зла Кортичелли,
Я боюсь ее языка, она все
Разболтает! Заметь, я это говорила!

Барон
(подходит к ним)

Как, прелестнейшая? Я этого молодчика
Из зависти убью.

Редегонда

Чем отягчать себя таким тяжелым преступленьем,
Возьмите лучше слугой его к себе, тогда он будет
Вам служить, и зависти не станет.

Барон

Итак, хотите мне представить вашего слугу?

Редегонда

Ведь вы говорили, что хотите стаканы купить,
Из которых пила я, а здесь ведь человек,
Который ежедневно мне волосы причесывает
И завивает, а это больше!

Барон

Это — почти то же,
Что один из ваших локонов, что значит
Больше, нежели Брабант и Кипр!

Редегонда

Не глуп он, и будь толковее немного,
Мог бы он большего добиться:
У него есть братья и сестры, достигшие иного.

Ахилл
(быстро)

Мы из одного города, дети соседей.

Барон

Когда она придет, ты будешь ей одной служить,
В другое время ты будешь слугой ее слуги.

В заднюю дверь вошел Ювелир и стоит, выжидая. По знаку Ахилла он быстро подходит; стоят слева направо: Ахилл, Редегонда, Барон, Ювелир. Ювелир показывает Барону жемчужные серьги.

Барон

Не открывает ли мраморные челюсти Риальто
И изрыгает нам старого Тубала?

Ювелир

Я вижу, что господин меня знает. Вот пара серег, подобной не сыщет господин в целой Венеции. Некая Светлейшая должна была умереть в очень затруднительных обстоятельствах, чтобы я мог достать эти серьги и предложить их господину за смешную цену.

Барон
(держит серьги в руке)

О, жемчуга, жемчуга! Не надо камней! — Жизни!
Они жизнь в себе заключают, как очи:
Говорят, что каждая звезда вверху,
Эта капля золотая — целый мир:

Так похожи они, если смотреть издалека-далека,
На тела купающихся неземных существ.
Быть может, заключены в них
Дети, которых некогда месяц с морскими нимфами
Имел, они мерзнут в воздухе:
Здесь место им, они здесь пробудятся.

(Подносит их к шее Редегонды.)

Ювелир

Я вижу, господин толк знает в жемчуге. (*Быстро уходит.*)

Барон

Стой, твоя цена!

Ювелир
(у дверей)

Я вижу, господин понимает.
Я этот знаю дом. А завтра еще день.

Барон

Справедливо! Ведь не могу же я переплатить за них!

(*Смотрит на* Редегонду.)

Редегонда

Как это надо понимать?

Барон

Разве я та́к дал тебе носить их?

Редегонда протягивает ему руку для поцелуя.

Барон

Руку! А когда ж уста? О, сегодня, сегодня,
Бесполезное ожидание — это червь
В спелом плоде. О, ожидание — ад!

Редегонда

Если это злобное созданье, Кортичелли,
Узнает, — беда мне! (*К* Ахиллу.)
Ты что-нибудь придумал?

Ахилл

Мы для виду уйдем со всеми вместе
И возвратимся тотчас же, как скроет
Перекресток нас.

Барон

Молодец!

Редегонда

Но если она заметит,
Так знай тогда, я это предсказала.

Барон

Так ты не хочешь?

Редегонда

О, да, но только я боюсь,
Люди завистливы, если человек красив
И не так пошл, как они.

Сзади все отходят от стола, кроме Матери, которая выпивает еще стакан. Засси, Венье, Аббат идут вперед, Марфиза и Залаино направо. Ахилл тотчас принимает другую позу.

Барон

Как? Вы собираетесь меня покинуть?

Залаино близко подходит к Марфизе с горящими глазами.

Марфиза
(кокетливо)

И что же?

Залаино

Вот что: я влюблен в тебя, влюблен,
Влюбленней, чем Нарцисс был в самого себя:
Он находил в воде себя, я нахожу твой образ
Даже в подвижных зеркалах музыки.

Марфиза

Больше ничего нет нового?

Залаино

Вот что: я вырву свое «я»
Из этой грезы, вокруг которой обвилось оно, как плющ,
Если б даже пришлось разорвать все его нервы.

Марфиза

Как жаль! (*Отходит от него.*)

Залаино

Как?

Марфиза

Я только услыхала «разорвать»
И подумала о платье.

Залаино

О каком платье?

Марфиза

Ты ведь купил бы мне...

Залаино

Я — тебе?

Марфиза

Если б я пошла с тобой...

Залаино

Ты?

Марфиза

С тобой. Я б его надела
И ходила взад и вперед перед зеркалом
И ждала бы тебя, ты, между тем...

Залаино

Ну, я...

Марфиза

Ты бы этого не сделал.

Залаино

Марфиза!

Марфиза

Нет, ты б это все же сделал!

Залаино

Что, что сделал?

Марфиза

Ты знаешь, кто меня обидел...

Залаино

Как? Слишком гадко было б это сделать.

Марфиза

Да. Не надо говорить, глазами только обещать!

Залаино

Вот! Но ты это сделаешь только за то?

Марфиза

Тише! Тише теперь! Иди спокойно за мной! Осторожно! Совсем, совсем тихо! Иначе мать поднимет шум.

Она совершенно спокойно делает несколько шагов вперед, затем, не спуская глаз с матери, медленно, пятясь, как в балете, выходит в дверь. Залаино быстро следует за ней. Мать замечает и бежит за ними. Засси в это мгновение поворачивается и бьет в ладоши. Все смеются.

Редегонда

Что это за люди?

Аббат

Они уже ушли.
Последуем и мы примеру их, если и не так
Безмолвно и не так поспешно. (*Кланяется.*)

Барон
(*кланяется*)

Аббат!

Венье

Я увижу тебя завтра, быстро приобретенный друг.

Редегонда
(Ахиллу)

Иди вперед и свети!

Барон

Mademoiselle!

Засси

Я не нахожу слов...

Барон

Вы конфузите меня! (*Еще раз кланяется.*) Аббат!

Все уходят. Барон остается один; подходит к окну. Пауза. Лё Дюк возвращается с письмом.

Барон

От кого?

Лё Дюк

Та самая старуха, что час тому назад...

Барон

От Виттории! (*Вскрывает письмо, читает.*)

Лё Дюк

Ответ?

Барон

Не будет. (*Ходит взад и вперед.*)
Как! Она хочет прийти!
Так восстает из этой ночи справа, слева
Тут — настоящее, а там — прошедшее,
Каждая — прекрасная нимфа.
И случай пляшет, задорный бог,
Как опьяневшая звезда на темном небе,

И сеет смятенье! Но это я на себя беру!
И если в темноте наносит он удары — я отражу их!

Редегонда
(входит быстро, задыхаясь)

Спрячь меня скорей! Кто-то преследует меня!
Я боюсь, что это граф! Если он найдет,
Убьет меня он и тебя. Я это знала!
Предупреждала! Я это знала!

Барон
(ведет ее в маленькую дверь налево, спереди)

Смелее! Тихо! Тут я стою, опасаться нечего тебе!

Венье входит поспешно, взволнованный. Он очень бледен. За ним Лё Дюк, который делает знак Барону, что в передней есть еще кто-то. Барон показывает ему, чтобы он провел ее в заднюю комнату направо. Лё Дюк запирает дверь в эту комнату. В это время бьет полночь.

Барон
(почти про себя)

Как! Еще запутаннее дело! Выходят они
Друг за другом, как куклы в башенных часах,
Затем, что пробил час?

Венье
(на мгновение в нерешительности останавливается в дверях, теперь быстро подходит к Барону*)*

Господин голландец! Я делаю теперь нечто, что можете вы понимать, как вам будет угодно, и за что после вы получите от меня удовлетворение, какое пожелаете. Обстоятельства понуждают меня к этому, аргументы, которые скопились вокруг моей шеи, как веревка палача. (*Останавливается.*)

Барон пожимает плечами.

Венье

Если правда то, чего я опасаюсь, то перед вами стоит человек, у которого судьба совершила непостижимую кражу, кражу,

перед которой обращаются в ничто все кражи, со времени той первой, знаменитой, когда те двое забрались в спящий город, украли святыню с алтаря и перерезали глотки спящим первым сном, уставшим от долгого путешествия чужеземцам. Кража, которая отнимает у обкраденного все, все, что было, что есть, что будет, и орудие этой кражи — вы.

Барон

Мессэр Лоренцо Венье, я на двадцать лет старше тебя, и ты — мой гость. Это делает музыку к моему ответу. Послушай:

Дама, что у меня сейчас, тебе — ничто;
Я не спрашивал тебя, женат ли ты,
Но это — не твоя жена и не возлюбленная,
Ни близкая тебе, ни даже достойная внимания.

Венье

Как можешь знать ты? Я так запутан
Через маленькую ложь, что теперь,
Когда стыд и сомнение смыкают уста мне,
Я не вижу другого средства, как разрубить
Весь этот узел, прежде чем задушит он меня.

Барон

Твоя серьезность так далека от той, которая стоит здесь,
Как мрачное оружие от маскарадного костюма.

Венье

Ты не знаешь, кто мне близок, если тебе она
Не более открыла, чем я, а у ней в десять раз
Больше оснований для этого притворства.

Барон

Если б было здесь что-нибудь, что могло бы
Свидетельствовать за меня, хоть кончик ее плаща!
Если бы мог этот светлый волос, который на занавеси
Повис тут, раскрыть свои золотистые уста
И прогнать твое подозрение.

Венье

Как, светлый волос?

Барон

На занавеси остался он.

Венье

На занавеси! (*Рассматривает его.*) Темное золото,
Как темные от фимиама внутренние купола
Св. Марка! Какого тупого глупца
Делает из меня мое воображенье...
Что мне сказать? Когда придешь ты завтра,
Ты ее увидишь. Если бы ты лучше знал меня,
Ты знал бы, что не всегда таков я,
И на это взглянул бы, как на судорогу,
Которая по временам охватывает свечу,
Так что сжимается все ее пламя и она почти потухает.
Но так...

Барон

Ты так по натуре благороден,
Очень верно сравнил себя с свечой,
Которая иной раз, теснимая мрачным дуновеньем
Жизни, колеблется. Истинно благороден
Огонь, скрыться ему не удается, даже если мрак
Окутает его, если спрячется в теснинах
Кавказа, если скроется в пастушьей
Избе... Он всегда просвечивает оттуда.
Кто пойдет на него — колена преклонит!

Венье

Теперь уйти позволь мне. Так делаешь меня ты
Слишком подобным огню. Щеки мои уж пылают.

Барон

Погоди. Ты должен кое-что еще загладить.

Венье

Как это сделать я могу?

Барон

Тем, что примешь эту безделушку
И будешь ее носить. (*Дает ему маленькую табакерку.*)

Венье

Золото и сапфиры!

Барон

Если это тебе неприятно,
Думай, что это олово, я не затем ведь дал ее:
На крышке мой портрет. Тогда я был
В таком же возрасте и так же молод, как ты теперь.

Венье

Возьми это ничтожное кольцо, тогда мы будем
Ты — Главк, я — Диомед, прообраз
Неравной мены.

Барон
(показывает портрет на крышке табакерки)

Если бы вот этот
Так же хорошо обуздал огонь в своей крови,
Как ты, другим теперь он был бы.
Я — карточный король.

Венье

Дай взглянуть.

Барон

Это — мой отец, потому что каждое сегодня —
Сын своего вчера. Я посвечу тебе.

Венье
(пристально глядя на портрет)

Это... это?

Барон

Мой портрет. Я говорю, давно то было.

Венье

Твой портрет?

Барон

Ты побледнел, как воск.

Венье
(кричит)

Это сон, сон!
Ведьмы и черти на моей постели! (*Падает в обморок.*)

Барон и Лё Дюк с водой стараются привести его в чувство.

Редегонда
(выходя из двери)

Ах, я погибаю от страха! Что здесь такое?
Должно быть, вы все в заговоре,
И никто не встанет мне на защиту!
И где же мой брат?

Барон

Брат твой?

Редегонда

Да, Ахилл — брат мой,
Знай это. Все равно из секрета ничего
Не выйдет, а этот (*указывает на* Лоренцо) —
Муж Виттории, певицы.
Я это говорю тебе нарочно, потому что делал он
Мне знаки не говорить! Потому что, если я хочу,
Чтоб кто-нибудь из них о чем-нибудь молчал,
Для меня этого не делает никто.
Правда, я не знаю, почему он это от тебя скрывал,
Но все-таки я прямо говорю тебе! И ухожу!

Барон

Это муж?

Редегонда

Да, да. Она только не носит
Имени его на сцене, потому что он —
Здешний дворянин, однако же они
Женаты. В другой же раз,
Когда будет у тебя столько дел с мужчинами,

Никого не приглашай ты мерзнуть до смерти
В комнате темной! Совсем это невежливо.

Лоренцо
(открывает глаза)

Рассветает.

(Встает. Редегонда *убегает.)*

Ей-Богу, это Редегонда!

(Тяжело дыша, держится за стол.)

Так я не дома!

(Замечает табакерку на полу, поднимает ее.)

Нет, вот свидетельство,
Что я еще в уме. До свидания.
Однако ж есть тут узел, который распутать надо,
И это будет сделано! Будь это к злу или к добру!

(Быстро уходит.)

Барон после небольшой паузы делает знак Лё Дюку: «веди теперь другую». Пауза. Виттория появляется справа.

Барон
(стоит впереди у стола. Она дрожит от волнения, не может начать говорить)

Ты ли это, дорогая?

Виттория
(не может говорить, должна сесть. Пауза)

У тебя был кто-то.

(Она говорит почти бессознательно, не переставая смотреть на него.)

Барон

Да, твой муж.

Виттория
(не понимает его, совершенно не расслышала в своем возбуждении его слов; она хочет встать, ее колени дрожат, голос прерывается; снова садится)

Слишком многое было в слишком много лет:
Одно перебивает другое. Дай мне плакать.

(Она беззвучно плачет; он идет к ней, целует ее руку; она нежно отнимает ее от него.)

Ты ни о чем меня не расспрашиваешь, и ты прав:
Время расспросов прошло для нас.

Барон

Дорогая, как ты сейчас узнала меня!

Виттория

Странно,
Вот теперь я вижу, ты изменился, а в театре
Будто молния меня пронзила, кровь моя в грозе
Твой прежний образ создала.

Барон

Так он живет в тебе?

Виттория

Ты спрашиваешь? (*Пауза.*)
И имени своего ты больше уж не носишь,
Сбросил, как старую одежду.

Барон

Что в имени. Разве я — не я?

Виттория

Да, но ты ли это?
Я — та же. Мне кажется, что в этом городе,
Где нет садов, где только камень и вода,
Я не могла состариться, как старятся другие,
Только гораздо прозрачней и менее довлеющим
Земле мне стало все казаться: это,

Верно, благодаря глазам, которые дает нам осень.
Ты был мне весною, летом, солнцем и месяцем
В едином! Милый, чувствуешь ли ты, что это я?

Барон

Чувствуешь ли ты, что это я? (*Хочет ее поцеловать.*)

Виттория

Не надо! Что ты хочешь сделать?

Пауза. Она продолжает нежным чистым голосом, кротко глядя.

Чувствую ли я, что это ты? И да, и нет.
Я у тебя, и все ж сама с собой.

Барон

Рассказывай о себе.

Виттория

Тот ли это еще голос?
По временам смотрю я вечером на воду:
Она преображается, будто элемент,
Что с звезд нисходит. Бесшумно
Сбрасывает и снова одевается покровом,
Непрестанно создает и разрушает тьму образов
Существ миров нездешних:
Так и во мне. Вот что произошло со мной.

Барон

Больше, больше рассказывай о себе.

Виттория
(*все оживляясь*)

Слышал ты, как я пою?
Говорят, что в большом храме
От моего пения становится мрачнее и светлее.
Говорят, мой голос — птица,
Сидящая на ветке небесной славы.
Говорят, что когда я пою, радостно
Сливаются ручьи; один — с золотою водой

Забвенья ручей, другой — серебряный
Блаженного воспоминанья.
В моем голосе высшее блаженство носится
На золотых вершинах, и золотая бездна
Глубочайшей скорби витает в нем.
Это все, что я имею, а внутри пуста,
Как сводчатое тело лютни —
Ничто, приют дарующее миру грез.
И все от тебя, твое созданье, твой отблеск.
Ибо как элемент свое творенье создает,
Как море — раковину, и воздух — мотылька,
Так это создала твоя любовь.
В любви к тебе, питаясь только ею,
И не способное ни дня дышать,
Помимо ей, одетое лишь в краски,
Взятые из элемента,
Выросло чудо — это дитя воздуха,
Рабыня и госпожа музыки, сестра
Белых богов, спящих в земле,
Это созданье, которое я называю: мой голос,
Мечтатель иной назовет: мой добрый гений.

Барон

Как быть могу я виновником таких чудес?

Виттория

Мой милый, это так. Вот как это случилось:
Когда меня покинул ты, был мрак вокруг меня
И птицей, порхающей во тьме по веткам,
Мой голос тебя искал.
Ты жил — мне было этого довольно.
Я пела, и ты являлся чудом предо мной,
Порой я думала, что ты так близко
И могут звуки в воздухе
Тебя схватить орлиными когтями.
В воздух поднимались острова, и ты
На них лежал, когда я пела. И мне всегда казалось,
Что будто бы все время одно я восклицаю:
Он — виновник всего блаженства и всех мучений!

А я — ничто, не глядите! Это он вас потрясает!
И жалобы мои склонялись вниз,
Будто глубокие ступени, с отдаленным громом
Внизу захлопывались ворота, мой голос
Обнимал тебя, весь мир,
Ты был в нем.

Барон

Будь вновь моей, Виттория.

Виттория

Я не могу. Нет. Не могу!

Барон

Кто это запрещает?

Виттория

Кто? (*Маленькая пауза.*) Люди — также.

Барон

Твой муж?

Виттория

Вся моя судьба
Чудовищно противится. Ты этого не чувствуешь?
Она окутывает меня своею тенью.

Барон

Ты лжешь! Ты меня любишь, но тобой овладевает страх!

Виттория

О, нет, не страх, одно благоговенье.

Барон

Иди ко мне: мы будем жить...

Виттория

На могиле нашей юности? (*Качает головой.*)
У меня есть дом, у меня... (*Про себя.*) Рано, рано еще!
Настанет час, когда и это он узнает!

Барон
(снова хочет привлечь ее к себе)

Принадлежи мне вновь! Вспомни то, что было!

Виттория
(отступая)

Я это помню. Во мне нет нерва,
Который не помнил бы об этом. Вот почему оставь меня!
Ты вспомни! Вспомни об ужасном,
Что наступило, когда кощунственной рукой
Хотели мы раздуть истлевшееся пламя.
Вспомни эту муку! Мне кажется, что я должна
Погибнуть от стыда, когда подумаю об этом,
На краю постели мы сидели, как бледные убийцы!
Ты это помнишь? Оцепенелым остановился воздух
Ночи, и за окном изрыгала гора свое красное пламя
И освещало твои и мои муки.

Барон

О чем ты говоришь?

Виттория

О тех трех днях в Неаполе,
Когда, подобно призракам своим,
Лежали мы в объятиях друг с другом, бледными губами
Слова произнося позорно, что более уж не были правдивы!
И поцелуями, нет, скорее ранами кровавыми
Каждый осыпал другого сердце, пока не разогнал
Нас ужас!

Барон

В Генуе!
Это было в Генуе. Было слишком близко
От нашего великого счастья, наши ресницы
И концы наших пальцев были опалены
От чрезмерного пламени. Какой я был глупец,
Чтобы так тебя мучить, какой глупец
И злодей! И все из-за подарков!

Виттория
(совершенно сбитая)

Подарки?

Барон

Которые маркиз...

Виттория
(повторяет)

Маркиз... мне?

Барон

Гримальди.

Виттория
(беззвучно)

Как?

Барон

Который тебе построил виллу.

Виттория

Мне виллу?

Барон

Ту, в роще пиний.

Виттория

Это был Неаполь, а не Генуя!
О вилле я ничего не знаю! Никогда
Не мучил ты меня из-за подарков!
Никогда я не слыхала имени Гримальди!
Это было в Неаполе! В Неаполе! Я была одна!
Никакого Гримальди! Я была совсем одна,
Вернее, не совсем. Кто был со мной,
Того тогда тебе я не сказала, зубами
Я держала единственную тайну, как лохмотья
Покрывала для моей души.

Барон

Так неужели все я
Перепутал: и место, и лицо?

Виттория

Он смешал! Он мог это забыть,
Как забывают содержание плохого фарса,
Название гостиницы или лицо танцовщицы! (*Плачет.*)
И если это мог забыть он, чего
Он не забыл? (*Пауза.*)
Он больше не помнит! Эх, глупая! Вот жизнь.
Теперь я спокойна. Видишь, как маленький ребенок,
Раньше я была и прерывала нашу болтовню
И мирные рассказы. (*Пауза.*)
Слыхала я, что был ты целый год
Здесь в камерах свинцовых, выход
Своими руками вырыл себе, на платках
Спустился ночью на крышу церкви...

Барон

Затем последовал прыжок. Но много было
Надето на мне платьев одно на другое, внизу
Зеленый мой камзол...

Виттория

Зеленый камзол!

Барон

Ты плачешь?

Виттория

Это было так скоро после того...

Барон

Не прошло и полгода. Сверху надет был
Наряд священника. Снаружи этот ком
Прикрыт был толстым датским дворянином
В парике и с орденом.
Я прыгнул и ранил только палец.

Виттория
(нежно гладит по руке, которая лежит на столе; с кротким упреком)

И вот ты снова вернулся!

Барон

Кто меня узнает?

Виттория

Я тебя узнала.

Барон целует ей руку.

Виттория
(смотрит на него, улыбаясь)

И женщин, женщин, женщин,
Как волн! Как песку морского! Как звуков
На струнном инструменте!

(Легко проводя рукой по его лбу.)

Это был берег,
Прости, это есть берег, куда пристает
Легкий челн легкого бога, нагруженный всякий раз
Последней победительницей: и много следов
На этом берегу.
Но мне пора идти.

Барон

Как! Когда же ты снова придешь?

Виттория

Я, снова? Никогда! Это было раз,
И только раз могло быть.

Барон

А я?

Виттория

Вероятно, также нет.

Барон

Ты раньше не расслышала, что я сказал:
Твой муж...

Виттория

Я слышала, но думала, мой слух меня обманывает.

Барон

Твой муж сегодня сделался моим другом.

Виттория удивленно качает головой.

Барон

Как бы то ни было, но это случилось.
И завтра он, который ничего не знает, сам
Подведет меня к тебе и скажет имя...

Виттория

Твое?

Барон

Нет, то, которое ношу теперь. Нам следует
Обдумать...

Виттория

Да: обдумывать, лицемерить, лгать.
Я вижу, своего обычая жизнь не оставляет,
И если сдержит какое-либо из своих обещаний,
То смешает бурное мгновенье
Из смятенья и беспокойства и
С двусмысленной улыбкой на устах бросит под ноги
Ошеломленному подарок.
Тебя мне завтра подведет с доверчивой
Улыбкой мой муж, который ничего не знает.
Что скрыто от тебя, хотела показать тебе
При чистой встрече в тихой пристани.
Теперь же все, как будто бы разнузданный
Портовый город, полный шуму, где соловьи молчат.
Но разве в этом темном мире самый свет

Не должен показываться вооруженным? Наденем
Броню музыки и будем делать все,
Что справедливым и хорошим нам покажется.
Могущество в руках у жизнерадостных. Теперь
Покойной ночи. (*Уходит.*)

Пауза. Барон, потом Лё Дюк тушит несколько свечей.

Лё Дюк

Прикажет господин готовиться на ночь?

Барон

Да, да, Лё Дюк. Желтый сундук получен?
Принеси сюда.

Лё Дюк приносит желтый сундук, открывает его.

Барон

Мазь для рук почти вся вышла.

Лё Дюк

Я написал в Марсель.

Барон

Прекрасно. Новый слуга каков? Нравится тебе?

Лё Дюк

Я не могу поверить, чтоб ваша милость
Серьезно предполагали пополнять ряды
Своих слуг комедиантами.

Барон

Как? Серьезно что-нибудь подобное? Ты можешь быть покоен.

Лё Дюк

Я совершенно был покоен. В противном случае
Я тотчас попросил бы вашу милость
Отпустить меня.

Барон
(тоном кроткого упрека)

Лё Дюк! Лё Дюк! (*Пауза.*)
Мне недостает движенья!

Лё Дюк

Прошу прощенья, я сравниваю
Вашу милость в каждом городе по внешности
С другими, равных с вами лет, нет,
Скорее с младшими, и каждый раз с удовольствием
Убеждаюсь в результатах моих сравнений.

Барон

Последние дни на корабле, их я чувствую,
Лё Дюк, мы пофехтуем перед сном.

Лё Дюк

Прошу прощения, рапиры в Местре
Вместе с прочими вещами.

Барон

Так начнем борьбу.

Снимает часы, кольца, браслет. Лё Дюк снимает верхнее платье и с поклоном становится в позу. Внизу сильно стучат в дверь. Оба прислушиваются; еще раз раздается стук.

Барон

Иди, посмотри.

Стук усиливается.

Лё Дюк
(у окна)

Гондола с масками!

Барон

Есть женщины?

Лё Дюк

Нет, одни мужчины.

Барон

Так это мессэр Гранде и моя смерть!

(Дико озирается, хватает Лё Дюка *за горло.)*

Это ты меня продал, негодяй! Никто, как ты!
Больше здесь никто меня не знает!

Лё Дюк

Ваша милость, вот нож. Зачем же своими руками?

Обнажает свою шею.

Барон
(роняет нож)

Прости. Что это! Неужели я пуглив так!
Дай мне кольца. Оденься, Лё Дюк.
В доме другого нет выхода. Вчера еще
В безопасности, как в лоне матери.
Пусть будет проклято мое легкомыслие! Как?
Он устроен, чёрт побери, как мышеловка.

(Лихорадочно роется в сундуке.)

Лё Дюк

Сундук?

Барон

Нет, дом...

(Выбрасывает из сундука платье.)

...это орден золотой шпоры.

Лё Дюк

Что ищет ваша милость?

Барон
(продолжая рыться)

Наденъ его.

Лё Дюк

Орден?

Барон

Ты! Я этого хочу!
И если палач стоит внизу, пускай, по крайней мере,
Ему отворит двери камергер. Иди!
Не так, бери большой подсвечник. Иди!
Господин твой принимает.

Повторяется снова несколько сильных ударов; он замолкает, делает знаки Лё Дюку пойти; тот уходит. Один. Сильно дрожит. Берет маленькую бутылочку, которую вынул из сундука, и прячет ее к себе.

Если это они, это мне поможет. Зачем?
Я мог бы еще раз убежать. Нет, нет, нет.
Еще раз это все: своими ногтями
Буравить стену, прислушиваться к дыханью
Сторожей, испытывать все муки, когда
Последний негодяй приблизится на два шага
К постели — еще раз это все?
Я вижу, жизнь не хочет одно и то же
Повторять два раза... Чем однажды
Душа наслаждалась и что пережила, то,
Приходя вторично, то налагает на нее
Огненную печать отвращения, стыда и муки.
Это близко обычаю на галерах:
И здесь и там одно и то же — сопротивляться.

Лё Дюк возвращается с письмом.

Барон

Что там? Чего они хотят?

Лё Дюк

Их нет, ушли
И бросили мне это в дверь.

Барон
(внимательно читает, затем порывисто смеется)

Мы будто Арлекин и Труффальдино
В безумной пьесе. Герцогиня

Сансеверина делает мне честь большую
И — угадаешь ли? — ревнует.

Лё Дюк

По меньшей мере, это перемежающаяся лихорадка,
Промежуток долог был.

Барон

Сенная лихорадка однажды
В год, но жестоко. Она пишет, будто знает,
Что побудило меня сюда приехать.
Я этого и сам не знаю! Кроме задора,
Который всегда манит мышей к ловушке.
И, словом, она грозит, грозит, что если
Завтра вечером Венеция не будет за плечами
У меня, в дороге уж письмо, которое
Инквизиторам меня предаст.
Мы поедем. Она такая женщина, что слово сдержит.
Но пора в постель; эта смесь пестрая
Свиданья и разлуки, страха и веселья
Кружит так голову, как будто несколько ночей
Я в карнавале веселился.
Мы поедем завтра, правда, не раньше вечера.
Виттория хотела что-то мне показать...
Что это могло бы быть? Она почти так же прекрасна,
Как тогда... но вижу, не следует пытаться
Переживать одно и то же дважды. Как будто
Чьи-то руки удерживали нас сзади. Странно.
Я хотел бы, чтобы Редегонда осталась!
Ту никакие призраки не сжимают воздухом,
Как тесным кольцом решетки. Я думаю,
Что десять лет назад я этого не испытывал бы.
Подобные явления — твои предвестники, ты,
Кого я не хочу назвать, кому неслышными
Стопами служит время... (*Переменяет тон.*)
О, город прекрасный,
Вечно неизменный! Сегодня был хороший день,
Будем его помнить! Такой причудливый,
Как будто вышел из головы поэта!
Но зачем я трачу время сна на болтовню?

Будем стараться, чтобы за этим «сегодня» лучшее
Последовало «завтра».

(Оборачивается к двери спальни еще раз.)

Напиши о помаде. Да, ты сделал! Хорошо.

ДЕЙСТВИЕ 2

Большой веселый зал в доме Венье. На заднем плане большая дверь и два больших с красивой решеткой окна на канал. Налево и направо двери. На правой стене на высоте комнаты маленькая открытая галерея. На потолке и над окнами фрески во вкусе Тьеполо. На переднем плане влево стоит маленький рояль, посредине залы очень большой стол с золочеными ножками, на нем в большой вазе цветы. На дворе белый день.

Входит Лоренцо и его дядя, Сенатор Венье. У Сенатора поверх его платья накинут тонкий черный маскарадный костюм; черную маску и головной убор он держит в левой руке. Правой он опирается на палку.

Лоренцо
(бледен и взволнован; говорит, входя;
затем оба останавливаются посредине)

Я прошу тебя, дядя, не спрашивай меня о причинах
Того, что для меня так же естественно,
Как дыхание. Да, разве все вы не знаете,
Что она для меня? Прошу тебя, иди!... Останься!
Я не был веселым ребенком: ты ведь знаешь,
Как легко овладевала мною печаль,
Как быстро охватывало смертельное оцепенение, когда
Из-за кустов жизни смотрела на меня
Широко раскрытыми глазами медузы пошлость.
Я нашел ее. Я нашел единственное существо,
Из руки которого струился жизни ключ,
К которому я мог прильнуть устами
И выпивать блаженство бытия!
О, если б хоть половину той жизнерадостности,
Что видится во взоре ее, она могла бы передать мне,

Ты ловил бы всякое слово мое,
Как ловит свет все исходящее из ее уст,
И не испытывал бы ничего другого, как только желание жить!
И от этого могла отказаться хоть одна
Капля моей крови? Это — кровь Венье,
И, как колодец в сказке, яростно она бурлит,
Когда ее чистого зеркала приблизится неблагородное дыхание,
И клокочет в жилах с такою яростью,
Как в клетке раздраженный лев.
Ты справедливо мне напомнил: это — кровь Венье,
И столько есть еще в ней благородства,
Чтобы платить, как платят короли,
А не как торгаши — за одно мгновение
Ценою сбережений многих лет
Или последним золотым из разоренной
Гробницы предков, — за ничтожную
Улыбку самим собой, за грезу — жизнью!

При последних словах, которые он произносит больше про себя, он отворачивается от старика и делает несколько шагов вперед. Старик, качая головой, надевает свою маску и уходит в большую дверь на заднем плане.

Лоренцо
(оборачивается, замечает, что остался один)

Уж ушел, привиденье? Пойду я к ней.
Быть может,

(останавливается у двери влево)

Она спит еще! Тогда я подожду.

(Отходит, садится в кресло посреди комнаты.)

Теперь я щажу ее сон, а скоро, может быть,
Убью я сон многих ее ночей!
Теперь я принял близко к сердцу, что кто-то
Только хотел на тень ее наступить, а скоро,
Может быть, железными пальцами буду бередить
Раны ее сердца и мои!

Чезарино подходит сзади, кладет ему руки на плечи.

Лоренцо
(*вздрагивая, хватает руку* Чезарино)

Виттория!

Чезарино становится рядом с ним.

Лучше было бы, если б руки ваши
Были не так похожи!

Чезарино

Почему же лучше?

Пауза.

Лоренцо

Скажи, ты никогда не знал своей матери?

Чезарино

Как, нашу мать?

Лоренцо

Твою.

Чезарино

Она была ведь и матерью Виттории.

Лоренцо

Да, конечно, конечно.

Он пытается сравнить Витторию с портретом на табакерке, которую он держит в полузакрытой левой руке. Чезарино отходит назад.

Лоренцо

Куда ты идешь?

Чезарино

Посмотреть, не идет ли кто.

Уходит в дверь направо.

Лоренцо
(идет за ним, с табакеркой в руке)

Одно лицо! Одно лицо! Одно и то же лицо!

(Останавливается, опустив голову.)

Виттория появляется слева, тихо подходит к нему. Он отступает, грустно смотрит на нее. Она берет его голову своими руками. Он снова отступает. Пауза.

Виттория

Ты выглядишь невесело.

Лоренцо

Я не весел.

Пауза.

Лоренцо

Виттория, как ты спала сегодня?

(Не дожидаясь ответа, продолжает.)

Знаешь, однажды утром я проснулся,
Когда ты еще спала. Я склонился над тобою
И ненавидел твои глаза,
Ненавидел твои веки:
Я как-то понимал, что полный жизни
Сон скрывается под ними,
В котором участия я не имел, я не имел участия,
Ни тени участия!

Виттория

Да, мой милый.
Но это было потому, что я спала, теперь я бодрствую.

Лоренцо

Нет! Это потому, что ты не спишь! Но тогда
Я должен был бы не только веки, я должен был бы
Неспящие глаза и губы ненавидеть,
И этот чудный ясный лоб и все!

Виттория

Не понимаю я, что значит все, о чем ты говоришь!

Пауза.

Лоренцо

Скажи мне, что я тебе?

Виттория

Ты — мой муж.

Лоренцо

Так ты — моя жена, а муж и жена,
Говорят, одно. Мне кажется, это не так.

Виттория

Ты — нечто целое, я — тоже.
И могу я отдавать себя, как нечто целое,
И венок не могу развязать, составляющий мое существо.
Зачем ты мучаешь себя и меня подобными словами?

Лоренцо

Тебе еще неясно? Так вот портрет!

(Подает ей табакерку.)

А тот, кто его дал мне, — никогда еще природа
Так громко не кричала — отец мальчишки,
Которого ты называешь братом!
Но он не твой отец, с тобой он не похож,
О, нет, не твой отец, и слишком молод!

(Почти задыхаясь.)

А руки мальчишки опять-таки с твоими
Слишком схожи, чтобы ужасное, смущающее
Подозренье огнем не пожирало мою мысль,
Питаясь еще сотней других вещей неясных.
Потому что тот, кто это дал мне,
Тот самый человек, чей взгляд вчера
Заставил в опере тебя под румянами так побледнеть,
Как если б белая молния пронзила твое тело.

(Останавливается.)

Виттория
(устремив на него взгляд, спокойно)

Быть может, испугалась я. Я так давно,
Так давно не видала его, и мне показалось,
Будто вслед за ним и мать моя должна
Прийти, восстав из гроба, послушать,
Как пою я. Его я часто видела ребенком, до того дня,
Как мать моя скончалась и оставила меня
С новорожденным братом.

(После маленькой паузы.)

Мои руки
И руки брата, кажется, походят
На руки нашей матери. Мне было тогда
Десять лет, и мой отец давно уж был в могиле.

Лоренцо

Как, твоя мать была два раза замужем?

Виттория

Нет. Я была ребенком, понимавшим много.
И ты поймешь, каково мне было через семнадцать
Лет вновь увидеть этого человека. Он виной
Того, что умерла моя мать и что живет
Мой брат. Но будем теперь молчать! Они идут.

Чезарино и Марфиза подходят. Лоренцо делает несколько шагов к ним навстречу. Они снова удаляются. Одна, посредине.

Я лгу, как лжет могильная плита, и я ведь
Единственная, в которой, как в могиле,
Живет приключение забытое.

Лоренцо
(снова подходит к ней)

Виттория
(не оборачиваясь)

Ты их снова отослал?

Лоренцо
(наступая на нее)

Виттория, сделай так, чтобы я мог тебе поверить!

Виттория
(смотрит на него раскрытыми глазами)

Лоренцо, что я для тебя, если ты можешь теперь сомневаться?

Лоренцо

Ты — все для меня, все — так или иначе, добро или зло. Единственный дар, который мне когда-либо бросила жизнь, но такой, который заключает в себе все остальные...

Виттория, я боюсь сомневаться в тебе и боюсь тебе поверить. Что бы ты ни говорила, я все же боюсь, что жизнь перехитрит меня.

Виттория

О, она перехитрит нас всех, мой друг.

Лоренцо
(настойчивее)

Виттория, сделай, чтобы я мог тебе поверить! Вспомни, как вошла ты в мою жизнь, отягченная тайнами...

Виттория

Было время, когда именно за это <ты> любил меня больше. Ты сам сравнивал мое существо с туго сплетенным венком. Да, я — не твое создание, я — создание жизни и обременена отблеском пережитых страданий; увешанная золотом застывших слез, вошла я в твою жизнь. Вспомни, как это началось, Лоренцо. Лгала я? Обещала я слишком много?

Лоренцо

Я помню, Виттория. Твои слова никогда ничего не обещали. И твое молчание — также, мне кажется так. Это была твоя сущность, которая обещала невыразимое, и сдержала, Виттория, да, более чем сдержала!.. Я был, вероятно, не самый несчастный человек в мире, но, быть может, наименее счастливый — и я нашел тебя. Какой это был дар! Я, который не находил радости

в мире и в солнце, я научился любить лампочку, потому что она освещала тебя! Ты была единственной действительностью в моей жизни, опорой, на которой я построил мой мир — ты, обремененная тайнами, ты, создание жизни, о которой я ничего не знал! Я слишком полюбил тебя любовью, которая потрясла мое существо и раскрывала по временам во мне бездны опустошенья, как чудовищный гнев!

Но если в твоих речах, в твоем молчанье,
Как в гнезде или в обрыве,
Живут жабы, ложь живет рядом с ложью,
И с самого начала все дальше и дальше, —
А это возможно, ужасно возможно! —
Что остается нам тогда, Виттория, чтобы
Могли мы оба продолжать жить?
Скажи, Виттория, что остается?

Виттория
(По ее лицу видно, будто она на что-то решается. Она идет к столу и звонит в маленький колокольчик.)

Лоренцо

Что ты хочешь сделать?

Виттория

Единственное, что может тебя успокоить. Я хотела этого избегнуть, во что бы то ни стало избегнуть. Но теперь это должно произойти. Мы должны пойти к нему. Ты должен присутствовать, когда я снова увижу его, и он увидит меня. Тогда ты, быть может, будешь в состоянии поверить мне. Или он должен прийти сюда. (*Еще раз звонит.*)

Лоренцо
(взволнованно)

Виттория, то, чего ты хочешь, уже сделано. Он придет.

Виттория
(беззвучно)

Он придет!

Лоренцо

Я сделал то, что ты хотела сделать.

Виттория

Ты уж сделал это, уж сделал это!

(Слуге, появившемуся из двери справа.)

Иди, не надо.

(Слуга уходит.)

Ты попросил его прийти, чтоб испытать меня?

Лоренцо
(дрожащим голосом)

Не знаю — так вышло, так случилось. Но так как теперь ты хочешь, Виттория... Ты сама этого хочешь — то все хорошо, Виттория! (*Маленькая пауза.*)
Что делает тебя теперь печальной?

Виттория
(очень серьезно)

Ты об одном совсем не подумал.
Что, если он придет и увидит меня, и увидит того,
И возьмет его у меня? Лоренцо, возьмет его у меня!

Лоренцо

Как, разве он знает свое дитя?

Виттория отрицательно качает головой.

Лоренцо

Узнает он тебя?

Виттория

Быть может. А тогда? Что тогда, он — отец,
А я — не мать; что значу я,
Сестра, если он захочет забрать свое дитя?

Смотрит на Лоренцо.

Лоренцо
(расстроенный)

О, горе мне, всегда я больно делаю
Себе и другим.

Виттория
(тихо дотрагиваясь до него руками)

Так лучше:
Если только ты будешь в состоянии тогда поверить,
Мой милый, и поверишь, что я твоя.

Лоренцо
(мучительно)

Моя! Но как?

Виттория

Настолько вполне, насколько могу. Но тише, идут.

Лоренцо

Посмотри еще раз на меня!

Виттория

Вот! (*Целует его взглядом.*)

Лоренцо

Милая! Милая!

Марфиза и Чезарино, болтая, подходят, Лоренцо идет им навстречу.

Виттория
(стоя одна посреди сцены, кротко говорит)

Я не могу видеть, что лицо его так бледно
И так угнетено сдержанною мукой.

(В то время как она говорит дальше, лицо ее принимает совершенно изменившееся выражение внимания, почти строгости.)

Ради него я до конца лгала бы.
Теперь подобна я блуждающей по крыше,

Куда не ступит разумного нога.
А кто окликает по имени меня — меня погубит.
Но если бы другой похож был с этим,
Здание рухнуло бы скоро!
Теперь должна я выждать спокойно,
Что бы ни случилось. Но если ошиблась я
В расчете на одного, я вырыла могилу всему своему счастью.

(Подходит к роялю и, стоя, берет несколько аккордов.)

Чезарино
(подходя к ней)

Позволь мне не присутствовать, когда
Вы будете возиться с этим ужасным стариком.

Лоренцо

О ком он говорит?

Виттория

О старом Пассионеи.
Он придет потом. Видишь, у меня также будут гости.

Чезарино

Я с такой же охотой смотрел бы на свою
Раскрытую могилу, как на этот ходячий ужас.
Когда я вижу, как он ест и как валится
Ягода из рук его, я думаю всегда, быть может,
Скоро отвалится и палец!
Да простит мне Бог, я радуюсь иной раз,
Что никогда не видел мать и
Видеть не должен, как разрушается она!
Ты мне мать заменяешь, и ты молода!
Позвольте мне вон с ней в другую комнату уйти.
Пусть сидит она на стуле в пустой комнате,
Как покинутая Ариадна,
Я же буду Вакх, посещающий ее!
Я яблоко буду катать, круглое, как ее колено,
Тогда она будет Атланта, я — жених,
Который хочет расположить ее [к себе] большою лестью!

Марфиза

Вот голова, где хитрость мужчины и женщины
Вместе поселилась. Из лицемерия
Говорит он то, что думает, и этим
Лучше прикрывает свою мысль, чем ложью.

Чезарино
(показывая на нее)

Вот голова, где скрыта голова Цирцеи,
Которая, когда спит она, просвечивает,
Как фосфор сквозь слоновую кость, сквозь эту маску.
Я боюсь, она всех нас в светляков обратит
И на булавках в волосы свои воткнет.

Виттория

Нет, оставайтесь здесь.

Чезарино

Я здесь не останусь и хочу,
Чтобы она пошла со мной. А если будешь ты
Препятствовать, я буду так кричать, что
Вон тот, на потолке, из нарисованных рук
Выронит свой нарисованный венок.

Виттория

Марфиза, пойди, пожалуйста. У меня пред зеркалом лежат раскрытые ноты, принеси их мне.

Марфиза уходит налево, Лоренцо отходит назад. Виттория порывисто целует Чезарино в лоб.

Чезарино

Что с тобой, сестра? Ты не такая, как всегда!
Нет, не лги, ты чего-то боишься!
Что это, сестра, милая сестра, что?

Виттория

Иди к Марфизе, не обращай внимания на меня!

Чезарино

Ни с места, прежде чем ты не станешь иная.
Ты! Ты!

Виттория

Нет, иди, мое дитя. Ты ведь здесь,
Ты и мой муж. Чего же мне бояться?

Чезарино

Я не знаю, что это, однако чувствую,
Что что-то есть. Ты — головокружение,
Закутанное в тонкую вуаль.

Виттория

Все мы не что иное, как это.
Постой, сейчас пойду я навстречу гостям,
А потом спою что-нибудь из музыки,
Написанной им.

Чезарино

Кем?

Виттория

Пассионеи,
Стариком, к которому ты чувствуешь такое отвращенье.

Чезарино

Заметь, он не узнает, что мелодия его,
И заснет, пока ты будешь петь.

Виттория кивает ему, идет назад.

Чезарино
(стоя вправо, смотрит ей вслед)

Она идет не как обычно. Не успокоюсь,
Пока я не услышу, как она поет. Но я боюсь,
Сегодня она не будет петь. О, горе, чтó мне
Теперь уста Марфизы! Милая сестра,
Малейший страх за тебя мрачит мне мир
И мутным делает его, как клинок потускневший!

Марфиза появляется слева, кладет ноты на рояль, отходит вправо к Чезарино.

Лоренцо
(снова выходит слева, знаком подзывает к себе Витторию *и ведет ее по левой стороне сцены несколько шагов вперед)*

Виттория, еще лишь слово!

Виттория подходит к нему.

Лоренцо
(говорит быстро)

Если он не узнает свое дитя и тебя —
Что может случиться —
Прошу тебя: ему ничего не говори ты!

Виттория
(смотрит на него удивленно)

Как?

Лоренцо

Теперь я настолько силен, чтобы и так тебе поверить!

Виттория
(мягко)

Как ты хочешь, как ты действительно хочешь.

Лоренцо
(поспешно)

Я хочу, чтобы ты за Чезарино
Совсем не боялась — из-за моей слабости!

Виттория
(быстро)

О, не брани себя!

Лоренцо

Тише, идут гости.

Они поворачиваются назад. Сзади, будто восходящие по ступеням из гондол, приветствуемые Лоренцо и Витторией следующие: Аббат, старый композитор, которого ведет его старая служанка, и Редегонда. За ними Залаино, немецкий граф и три музыканта со своими инструментами.

Аббат
(опускаясь на одно колено перед Витторией)

О, прекраснейшая Эвридика, что меняется ролью
С Орфеем, она его вызывает обратно
И ведет его ввысь из царства теней!

Служанка снимает со старика большой плащ и большой галстук.

Виттория

Кого вы подразумеваете, Гамба?

Аббат

Вас и вот этого!

Виттория
(смотрит на Пассионеи*)*

Такую силу имеет время, а ведь оно ничто,
Не бьет час, не льет нам в ухо яду,
И такое действие!

Старик шепчется с своей служанкой.

Виттория

Пожалуйста, друзья, не знаете ли вы, чего он хочет?

Редегонда

Он боится каждого прохладного дуновенья.

Виттория

Так приведите его сюда, здесь он защищен.

(В то время как все идут вперед.)

Такими зрелищами жизнь нам сокращает
Время, у которой мы гостями.

По ее воле живые распадаются перед нами
В прах, как яблоко содомское,
Прежде чем погаснет в нашем взоре
Их цветущий образ. Исчезнувших она
Присылает обратно, будит черты забытых
В ни о чем не догадывающихся лицах детей,
Запутывает с намерением все, высылает
Каждому двойников на его дороге
И позволяет семенам всходить, когда угодно ей!

Старика сажают в кресло перед большим столом. Служанка останется подле него. Он с ней шепчется.

Лоренцо

Чего он хочет теперь, прошу вас, друзья, посмотрите!

Граф

Теперь ему мешает солнце.

Виттория

И солнце! И солнца он боится! Так беден...

На одном из окон на заднем плане опускают занавес. Залаино садится за рояль, музыканты держат наготове свои инструменты: скрипка, виолончель, флейта. Виттория идет, давши старику мягкую подушку, налево, берет ноты в руки. Настраивают.

Виттория

Вот человек, от которого когда-то исходила радость
И здесь, где теперь унылая тоска
И второе детство, ужасный призрак первого,
Здесь была когда-то музыка, такая сладостная,
Как в груди молодых жаворонков,
Что, отягченные триумфом, взлетают вверх
И падают порой на землю, мертвые от восторга.
Не сам он сидит теперь тут — только его оболочка —
Лучшая часть его покоится здесь и здесь, и здесь!

(Показывает на инструменты.)

Жизнь лучшее прядет в нашей душе,
Берет его у нас и тихо переносит на другие,

Более невинные созданья — цветы, деревья
Такие инструменты; в них оно тогда
Живет и не стареет. Поистине,
Там, где любим, мы создаем такой
Незримый волшебный остров, который
Носится с блаженными невинными садами,
Безднами висящими. Он пронесется поздно
Когда-нибудь, быть может, в вечернем
Сне над нашей головой в золотистом
Воздухе, и если глаза еще узнают его туманный
Образ, напрасно стали бы мы руки поднимать!
Итак, пред этим стариком дадим
Вверх вознестись миру, похищенному у него.
Быть может, в состоянии еще он
Плакать и таять в зное собственных огней!

Начинают играть. Залаино у рояля. Виттория считает такты, когда должна начаться вокальная партия. Сзади справа слуги вносят закрытые серебряные блюда. Старик тянется к ним. Служанка хочет удержать его. Старик бьет ее и, кажется, еще настойчивее требует одно из блюд. Виттория кладет из рук ноты, подходит к старику. Музыканты останавливаются.

Виттория

Глядите, он хочет этих кушаний! Этого? Нет?
Но это? Это сладкое. Возьми это.

Ему дают сладкого, он жадно пьет.

Виттория
(отворачивается от него)

Не смотри на меня с благодарностью —
Слишком больно, что ты благодаришь за это, а не за то.

(Снова подходит к музыкантам.)

Оставьте же его, и будем играть для себя!
Ибо справедливо: что когда-то его огнем было,
Теперь огнем в нас и наших скрипках.
Когда был он молод, это дал ему Бог.
Он прислушался к сладостному тихому звуку,

С которым кровь бежит по обнаженным жилам
Жизни, и поймал этот звук своим слухом
И вдунул его в флейты: у нас есть музыка,
Которую он создал, а жизнь его нам больше
Не нужна!

Они снова начинают играть ту же самую пьесу. В это время в двери справа впереди слуга вводит Барона. Тот делает слуге знак не мешать и останавливается в стороне. Виттория замечает его и со спокойной улыбкой опускает свои ноты. Музыка останавливается.

Виттория
(очень хладнокровно обращаясь к Лоренцо,
который стоит к вошедшему спиной)

Лоренцо, ты совсем не заметил одного гостя.

Лоренцо
(оборачивается, кланяется Барону)

А, Вейденштамм! Я рад сердечно!

(Тихо.)

Ничего, если смею просить о сегодняшней ночи:
Это прошло, и не более правда, чем сны!

(Он обращается к Виттории *и выводит ее за руку на шаг вперед.)*

Виттория! Барон Вейденштамм из Голландии!

Виттория
(обращается к Барону, *улыбаясь холодно)*

И мне не совершенно не знаком, если я не ошибаюсь.

Лоренцо
(отходя вправо в сторону, про себя)

Она бы не поклонилась так, если бы тайный предмет
Всех ее грез из ничего внезапно появился.
А она кланяется так, как будто это кто-нибудь,
Кого она еще вечером вчера видала и
Говорила с кем. О, да, теперь я могу вздохнуть спокойно.

Виттория жестом указывает Барону на своих гостей. Барон подходит к Марфизе, которая стоит направо с Аббатом и Чезарино. Чезарино и Аббат отходят в сторону. Виттория не сводит глаз с Барона, взгляд которого только раз мимоходом пробегает по Чезарино. Вправо совсем впереди стоит Лоренцо и внимательно наблюдает группу. Вдруг он невольно хватает рукой табакерку, которую спрятал к себе. Он тотчас опомнился, подходит к Виттории и быстро говорит.

Лоренцо

Ты все должна ему сказать. Чезарино
Стоит вон там, будто оживший образ
Здесь, на моей табакерке, — да, мне кажется,
Он и теперь все знает.

Виттория
(тихо)

Как ты хочешь.

Лоренцо
(так же)

Мы должны, дорогая. Смелей!

Виттория

Итак, если ты хочешь!

Барон кланяется Марфизе и снова подходит к Виттории. Виттория знаком подзывает к себе Чезарино. Марфиза и Аббат отходят к музыкантам, которые отложили свои инструменты.

Виттория
(представляя Чезарино Барону)

Вот мой брат, которым я слишком горжусь.
Солнце Неаполя было первым,
Чему он «ку-ку» говорил, когда по вечерам
Оно садилось в море, а потом его хотел
Схватить он, принимая его за мяч из золота,
И с той поры влюблен он —
Мне кажется, что с той поры, — в золото и камни,
Как сорока, и я боюсь, что это причиной,

Что слишком жаден взгляд его до красоты.
Письму и чтению его учили
Добрые отцы на горе священной,
Где стоит картезианский монастырь Сиены.
Мне кажется, когда он улыбался,
Они так радовались, как будто бы
На долю монастырского сокровища
Кусок достался святой ризы;
Из дерева почтенных кипарисов на
Местах их упокоенья вырезали они
Ему лук и птицу пугали к нему,
Созданная Богом, не сидит она так смирно.
Но я болтаю слишком много. Пять городов
И сестра, которая только умеет петь,
Так плохо его воспитали, что полон он
Юношеских недостатков и, к сожалению,
Очарования, которое скрывает их от слишком
Добрых глаз. Но вижу я, чем больше говорю о нем,
Тем становится ясней не он, а мое безрассудство.
Иди к другим, иди к Марфизе.

(Ч е з а р и н о *отходит к группе у рояля.)*

Он думает, что мир ему принадлежит.
Когда он в экипаже или на корабле
Выезжает в город, он смотрит так вокруг,
Как будто был он наемников начальник,
Который город покорил и собирает дань,
И глазами, сильней магнитов, хочет
Притянуть к себе из всех углов
Сокрытых женщин и золотые клады.

Во время этой речи В и т т о р и я ищет глазами взор Б а р о н а и, кажется, хочет она взглядом сказать ему больше,чем говорят ее слова. Но А б б а т стоит близко. И Л о р е н ц о стоит вправо впереди близко от нее.

В и т т о р и я
(продолжает)

Речь его, когда он видит что-нибудь, что нравится ему,
Подобна вспышке полупотухшего огня.
Он наполовину еще ребенок, и язык его

Подобен копью полубога, острие которого
Наносило и вновь исцеляло глубочайшие раны.
Его взор проницает насквозь, он тех видит нагими,
Кто закутан в притворство, и я боюсь, что стыд
Сдержать его не может, что сделать
Это может лишь любовь...

Чезарино
(снова подходит к ней)

Ты все еще обо мне говоришь, ты, добрая?

Виттория

Брат мой, поговори с ним, он очень близок был твоей матери.

Чезарино

Вы это были, сеньор?
Я никогда не знал своей матери.
Говорят, что «мать» — прекраснейшее слово,
С самым глубоким и сладостным звуком,
Для меня же — это слово «сестра».
А когда говорю я «мать», мне представляется
Кто-то, он стоит одною ногою в гробу
И глядит на меня чужими глазами, и я содрогаюсь.

Барон

Вы не правы. (*Разговаривая, отводит его назад.*)

Виттория
(остается одна, так как и Лоренцо *отошел назад,*
Аббат *же — к группе у рояля)*

Поносит он мать свою,
Чтобы мне польстить? Мне же это почти больно!
Так я сама себе свет заслоняю и должна
Есть плоды, в которых смешано два сока,
И мякоть, наполовину горькая и сладкая.
Как это похоже на мечты!

Лоренцо
(возвращаясь к ней)

Ты совсем забыла старика?

Виттория

Нет, мой друг.
Прости, сегодня я не самая лучшая хозяйка.

Лоренцо

Ты прости меня. Вижу, ты растрогана.

Виттория

Да, да, растрогана. Подумай, как много
Это мгновенье могло отнять у меня:
Моя судьба танцует на лезвии ножа...
Ты понимаешь?

Лоренцо

О, да.

Виттория

(в то время как Лоренцо *отворачивается и отдает какое-то приказание слуге, про себя)*

Надеюсь, что нет!

(Снова к Лоренцо.)

Не беспокойся, я не забываю.
Где старик? Я не забываю.

Лоренцо

И меня не совсем?

Виттория

Сегодня менее, чем когда-либо:
Мне кажется, что вижу я всю мою жизнь насквозь
И в ней твою любовь.

Лоренцо

Как мушку в янтаре?

Виттория

Нет. Как драгоценный камень
В горном хрустале, который имеет целебную силу

И заставляет изуродованный хрусталь изнутри
Расти, как существо живое.

Лоренцо идет назад, где Редегонда, служанка и граф вводят старика. К Виттории подходит Барон, Чезарино к Марфизе, музыкантам и Аббату, который делает ему комплименты.

Виттория
(делает еще несколько шагов вперед, чтобы никто не мог ее слышать; Барону)

Так ты знаешь, кто это?

(Барон *целует ей руку.)*

Это твой ребенок,
Твой и мой ребенок! Стань передо мной,
Чтоб те там не увидали, как плачу я.

Она плачет.

Марфиза

Выбери мне фрукты, Чезарино,
И принеси их мне!

Залаино
(тихо, умоляюще)

Марфиза!

Марфиза
(ему вполголоса)

То было вчера...
А сегодня есть сегодня!

Берет фрукты из рук Чезарино.

Виттория
(*Барон*у)

Так однажды я заплачу
Из самой глубины моей души:
Так как это — тайна моей жизни,
Все же остальное — пустая скорлупа.

Барон

Ты — милая волшебница, это зеркало
Мгновенно отражает, каким тридцать лет
Назад я был. Я грустно целую чело моей юности,
Когда его целую!

Виттория

Мне он спутал счет моих лет
И сделал меня моим же двойником.

Барон

Что этим хочешь ты сказать?

Группа влево хочет притянуть Чезарино к роялю. Марфиза ластится больше всех. Один из музыкантов предлагает свою скрипку. Залаино стоит в стороне.

Виттория
(полуобернувшись к ним, говорит Барону*)*

Разве все другие не озарены его дурным
Огнем? Это твое дитя! Скажи, ты рад?

(Поворачиваясь влево.)

Вы правы, аббат, — Маласпина
Неправ: да, мой брат играет лучше,
Гораздо беглее и лучше, чем я,
Хоть он и моложе меня на десять лет,
Почти на десять лет.

(Барону.)

Ты видишь, тут никто не знает
Мой настоящий возраст!

Барон

Потому что его нет у тебя!

Виттория
(улыбаясь)

Так я плыву на большой лжи
По морю жизни, как на бычке Европа:

Сестра своего ребенка, призрачная,
Почти удвоенная в новое созданье.

Справа подходит старик, которого ведет его служанка и Редегонда; за ним Лоренцо и немецкий граф. Барон отходит немного в сторону направо, Лоренцо к нему. Редегонда подводит старика и служанку к Виттории. Граф принимает участие. Между тем...

Лоренцо
(Барону)

Теперь ты знаешь, что меня пришибло,
Когда ты подарил свою мне табакерку.
Правда, не всякая кровь такова, что почти
Замерзает от внезапного замешательства
И удивления. Это свойство в своей крови я
Должен бы назвать наследием от женщин
И его стыдиться, если бы не знал, что она зато
От трусости свободна и лихорадочности
В действительной опасности.

Барон делает смущенное движение и молчит.

Лоренцо
(поясняя)

Я только сегодня узнал, что брат Виттории
Ей брат, хоть и со стороны матери, но не отца...

Барон
(стараясь отклонить)

Я знавал маршала
Из Франции, который падал в обморок
При виде белой мыши. Бывает подобная игра...

Виттория
(приказывает одному из слуг подать ей большое блюдо с фруктами и кладет смоквы и апельсины в корзину, которую держит старая служанка. Старик смотрит на это сияющими глазами)

Да, твоя Анна отнесет их тебе домой,
И все они принадлежат тебе. Мир снова для него,

Как для детей, вернулся в круглый золотистый апельсин.
Быть может, сам он, не сознавая, бросил
Когда-то семя, ей-Богу, из которого выросло
Дерево и дало плод — вот этот апельсин.
Он, может быть, был у той, которую любил он,
И когда ночь проходила, и поцелуи не утолили
Их летней жажды, они, облокотившись на постели,
Очистили такой вот плод, и зерна бросили
В окошко, в мышь летучую, которая со свистом
Пролетала. В прохладную мякоть плода
Они погружали, деля аромат и пурпурный сок,
Опьяневшие пальцы, которыми, казалось,
Погружаются в целый мир жизни, радости, грезы —
И их уста делили целый мир!
Теперь все это перевернуло время,
Подобно солнечным часам, в своем течении обратном,
И мир ничего не оставил ему, кроме этих плодов.

Граф

Я отвезу его домой в своей гондоле:
Он живет в углу Гвидекка,
Где трухлявые остовы лежат старых кораблей
И, медленно гния, в открытое море глядят
Слепыми впадинами глаз...

Редегонда

Как! А я?
Я не поеду! Там нет никого, кроме сброда,
Детей с впалыми глазами...

Граф

Если вы не поедете,
Мы встретимся потом на Пиацце
Через час.

Редегонда отступает шаг назад, служанка уводит старика.

Виттория
(к графу)

Хорошо это в вас, немцах, —
Вы можете влюбленными быть и в то же время

Сохранять в себе оттенок отца и брата.
В этом — основанье любить вас сильно,
Если вас поймешь.

Редегонда
(шепчет Барону, *который подошел к ней)*

Так берегись! Он бы убил меня.

Граф
(улыбаясь)

Вы намекаете на этого? Это было бы нечто сыновнее...

Редегонда
(оборачиваясь немного назад, графу)

Фридрих, вы не идете?

Виттория
(*Графу*)

Я намекаю на того, быть может,
А также и на ту...

Граф

Вы очень добры...

Целует ей руку, они еще говорят, медленно отходя назад. Группа возле рояля рассеялась, и, за исключением Марфизы, которая осталась сидеть, все отошли назад.

Барон
(стоя впереди вправо, обращается к Лоренцо *и смотря вслед старику)*

Вот во что мы обратимся!

Лоренцо

Кажется, когда-то я слыхал,
Что был он очень красив и многими
Женщинами любим...

Барон

Возможно ли! Ты заметил его губы?

Лоренцо

Быть может, есть стихи, на них составленные!
Он пел в одной из своих опер — сравнивали
Его губы с пурпурным гранатным
Яблоком...

Барон

Ты это знаешь?

(Про себя.)

Он даже не вдвое меня старше,
А если бы даже и так, какое утешенье!
Только не надо терять ни одного дня, ни один не вернется!

Он видит, что Марфиза одна, делает приветливое движение к Лоренцо и быстро идет к ней, убеждает ее в чем-то; она смеется. Лоренцо отходит к группе на заднем плане. Скоро от нее отделяются Чезарино и Виттория и идут вперед, каждый отдельно, он — направо, она — налево. Чезарино смотрит на Барона. Затем замечает Витторию и живо идет к ней. Оба стоят направо посредине, полуобернувшись к двум другим. Между тем...

Барон
(Марфизе)

Я, право, должен уехать еще перед вечером сегодня,
А вдвойне дает тот, кто дает сейчас,
Прекрасная малютка!

Марфиза
(смеется, будто обещает ему что-то)

Перед вечером, так долго!

Барон

Три коротких часа!

Вынимает часы, оба наклоняются над ними. Марфиза поднимает три пальца вверх, он целует концы ее пальцев. Она показывает, чтобы он шел теперь к другим.

Чезарино
(оживленно к Виттории)

Сестра, этот чужой мне очень нравится...

Виттория

Разве он много говорил с тобой?

Чезарино

Нет!
Однако его манера, то, что он теперь
Опять с Марфизой говорит — смотри,
Как она смеется! Не знаю, что это, — но я его люблю!

Виттория
(целует его в лоб)

Не представляешь ли ты себе, что когда-нибудь
Хотел бы быть таким же?

Чезарино

Как тот? Совсем таким и больше ничего?

Виттория

А что ж еще? Знаменитым?

Чезарино

Да, и знаменитым!
Чтобы смеяться над всеми, кто носит славу,
Как парик парадный!

Виттория

Как бы ты ее носил?

Чезарино

Как пряжку на башмаке.

Виттория

Когда он подойдет теперь, поговори еще
И хорошенько замечай все, что он скажет.

Марфиза встает и, взглянув на Витторию, медленно и бесшумно идет назад и исчезает в двери направо.

Барон
(с легким замешательством подходит к Виттории и Чезарино)

Брат и сестра!

Чезарино

Мы ими и на самом деле!
Вы говорите это, как «Диана и Эндимион»,
«Зевс и Европа», совсем как будто это — маски.

Виттория

Он слишком дерзок!

Барон

Таков уж возраст.
Я хочу просить его мне говорить «ты»,
Это сделает его старше, меня — моложе.

Чезарино

Почему? Говорят же отцы и сыновья
Друг другу «ты»!

Барон

Но также и друзья. Есть немало городов,
Где все дворянство делается братьями.

Виттория
(к Чезарино)

Слушай, он будет рассказывать!
Он много путешествовал: мир —
Открытая книга для него.

Она отходит назад, где между тем все уж попрощались, и Лоренцо остался один.

Чезарино
(живо к Барону)

Половина наслаждения
От путешествий, так думаю, нет, больше, чем

Половина, от скорости зависит... Я плохо
Выражаюсь...

Барон

Но <то>, что ты хочешь сказать, имеет смысл
Такой: Европа станет твоим домом,
Целый свет — садом, желание создаст отечество,
Поспешность — прекраснейшее опьянение.

Чезарино
(задумчиво)

Да, это — и многое, но как-нибудь
Жизнь всегда должна так... (*Останавливается.*)

Барон

Это происходит само собой.
Пересаженное дерево скоро погибает,
Чужая почва дает нам гигантскую силу.
Сказка становится правдой, птица Рок
Несет тебя в своем тюрбане, покинутую
Ариадну сажаешь ты в свою колесницу:
Города уходят в землю за тобою, и новые
Растут: потому что ты — чужеземец,
Ты становишься привлекательнее всех остальных:
Красивые прикованы к скалам,
Но к твоим ногам привязаны крылья,
И где ты ступишь — там вмиг
Персей и Андромеда друг друга находят!

Чезарино
(который впитывает каждое его слово, задыхаясь)

Ты был при каком-нибудь дворе? Ну, как там?

Барон

Там научишься ты кратчайший миг
Так высосать, как нищий мальчик
Сосет последнюю ягоду украденного им винограда.
И это прекрасно, ибо ни один миг не приходит дважды!
Иди ко двору молодым, и когда ты оттуда

Вернешься, будешь, как саламандра,
Которая живет и в огне. Только там ты научишься
Прямо и смело схватить за единственный
Кончик волос порхающего бога — случай!
Там ты научишься говорить кинжалами
И взглядами своими яд бросать. Там
Ты научишься подчинять своей воле
Мгновенья, что силу молний имеют,
Выпивать одним взглядом больше, чем жемчуг,
Что стоит три царства, и одно мгновенье,
Нужное, чтобы дух перевести, стоять на колесе,
Спицы которого — сама судьба!

Чезарино

У меня голова закружилась!

Барон

Нет, это только игра,
В которой самая сильная воля из медуз,
Которые ее задушат, если их она не обуздает,
Сделать танцующих граций, это игра...

Он кладет руку на плечо Чезарино и, разговаривая, идет с ним назад. Виттория, за ней Лоренцо, молча выходят из глубины и останавливаются слева впереди. Виттория показывает на Барона и Чезарино. Маленькая пауза.

Лоренцо

Он не думает даже о том,
Чтобы отнять его у нас, неправда ли?

Виттория
(опустив глаза в землю)

Он не думает об этом.

Лоренцо

Ты рада?

Виттория кивает утвердительно, но с печальным лицом. Лоренцо отходит от нее влево .Она стоит, прислонившись к роялю.

Лоренцо
(про себя)

Почему она теперь печальна? Опять мечты,
В которых нет и тени моего участья?
Я не буду весел, прежде чем не исчезнет тот.
Так все еще в воздухе висит несчастье.
Снова начинаю я мучить себя?
Теперь не ночь, а завтра ничто не будет лучше.

Чезарино и Барон снова выходят вперед.

Барон

И платья не такая вещь, чтоб можно было
Ими пренебрегать, нет ничего, что было б
Только внешним: чем были бы тогда цветы?
В этих вещах — часть нас самих:
Римляне рабов водили за собой,
Головы которых обременены были тяжко
Чудными стихами великих поэтов:
Наши платья — такие слуги и дышат мечтами —
Созданьем собственной нашей фантазии.

Виттория
(подходя к ним)

Я вижу, что вы слишком хорошо понимаете
Друг друга.

Барон

Так хорошо, что брат ваш позволил,
Будто был я ему родственник,
Подарить эту мелко сплетенную сеть,
Которую смыкает кольцо с вырезанной
Арабской надписью, но которую рука дворянина
Великодушнее этого языческого кольца,
Будет до тех пор отпирать,
Пока не останется внутри ни одного узника.

Дает ему красивый полный кошелек.

Чезарино

Оболочку — охотно, но золото вынь!

Барон

Как, если б я подарил тебе гранат,
Ты взял бы себе одну шелуху
И бросил бы мне зерна под ноги,
Как это золото?

Чезарино

Нет, то была бы пища
Одного мгновения.

Барон

Позволь твоей прихоти
Широко раскрыть свой рот, и будет это золото
Не более как пища одного мгновенья!

Чезарино

Я не могу...

Барон

Значит, ты не умеешь дарить,
Раз вовсе не умеешь принимать!

Чезарино
(берет кошелек)

Итак, я, вероятно, принужден.

Барон, кажется, ищет кого-то взглядом.

Виттория

Те уж ушли. Вы ищете?

Барон
(быстро)

О, никого, никого!

Виттория
(обращаясь к Чезарино, *который стоит в нерешительности с кошельком в руках)*

О чем ты думаешь?

Чезарино

Мы в царстве фей: здесь у меня
Шелковая палатка, большая, как церковь Марка,
Платья для двухсот рабынь —
И одно из прозрачной ткани,
Затканное золотыми бабочками
С чехлом из матово-желтого шелка
Лежит сверху и...

Виттория

Называется...

Чезарино

Я хотел бы сказать «блестит».
Но называется? Ну, называется?

Виттория

Марфиза Кортичелли!

Чезарино

Да, милая сестра. О, не морщь прекрасное свое
Милое и чистое чело!
Не переглядывайтесь так и про себя не думайте:
Он влюблен, а это, как болезнь,
Надо беречь его, он слишком молод!
О, оставьте эти слова, они — гарпии,
Что сыплют отвращенье на цветы жизни!
Разве я так молод? Богине Елене
Было семь лет, когда цари из-за нее сражались,
А поэту Данте — девять, когда ему явился
Бог любви во сне и разговаривал с ним
Сонетами! У души нет возраста: твоя
И моя — близнецы, твоя только более кроткая!
Когда я слышу музыку, мой слух так полон отголосков,
Что слышу гармонию сфер, когда тихо скользит
Весло по воде. Так она заворожила мои глаза,
Как музыка мой слух. Смотрите на него,
Он думает во всем, как я.

Виттория

Так иди и покупай!

Чезарино

Пришли два корабля,
Один из Брабанта, другой из Леванта:
Там найду, чего я ищу, потому что ее мерка
У меня в голове, как множество напевов
Палестринской мессы, которую недавно
По памяти я ночью записал.

Виттория
(тихо)

Он превращает в музыку все, до чего коснется!

Лоренцо
(так же)

Как чу́дно: такая бурная вода
Имеет в то же время дар так чисто отражаться.

Барон
(целует его в лоб)

Иди, иди, мой сын. О, как я узнаю тебя!

Чезарино

Кого?

Виттория
(быстро)

Маленького дерзкого мальчишку,
Которого, надо надеяться, люди на судне поймают,
Чтобы продать его в другой стране, как обезьяну.

Барон и Лоренцо говорят друг с другом.

Чезарино

Прекрасно, тогда бы в воду
Я прыгнул и приплыл бы дельфин
И унес бы меня на своей спине!

Виттория

Иди же, иди!

Лоренцо
(к Чезарино)

Ты меня возьмешь?

Чезарино

Конечно!

Он звонит, является слуга, приносит два черных маскарадных костюма. Барон подходит к Чезарино, шепчет ему что-то на ухо, Чезарино шаловливо вешается ему на руку. Лоренцо кладет руку вокруг талии Виттории, ведет ее несколько шагов вперед.

Лоренцо
(очень весело)

Знаешь, мне только что сказал барон,
что он Венецию сегодня покидает.

Виттория

Как, уж сегодня?

Лоренцо

Да, сегодня, и оставляет своего ребенка
С веселою улыбкой там, где его нашел.
Как загадочно различны люди...
И мать твоя, наверно, не очень походила на тебя!
Как безрассуден был я с своим страхом.
Одно я знаю: этого никогда ты не любила,
Ни даже во сне, ни даже в горячечном сне.

(Снова обращается к остальным.)

Прощай, Виттория. Идем, Чезарино!

(К Барону.)

Ты же, пожалуйста, побудь еще немного
С моей женой, да? У вас, верно, много есть
Друг другу рассказать, если я не ошибаюсь.
Маски здесь?

Лоренцо и Чезарино набрасывают маски и уходят.

Виттория
(идет влево, приглашает барона движением руки садиться, он остается, кажется смущенным)

Вот пошел твой сын с моим мужем
И покупают танцовщице платье. Никакая
Сказка веселей окончиться не может.
Старые слезы стали золотыми блестками
Для пестрого маскарадного костюма,
Ты — танцовщик, я — танцовщица,
Мы закружимся раз, потом ты выйдешь,
Я выйду сюда, и конец.

Барон
(целует ей руку)

Ты — любовь, красота, добро!

Он оборачивается, берет свою шляпу с кресла как бы затем, чтобы уйти.

Виттория
(задумчиво смотрит на него)

Гораздо, гораздо легче
Многое здесь, где мы его переживаем,
Чем там, где мы думаем о нем.
Странно! Теперь они оставили нас на полчаса
Одних, чтобы мы снова, как в театре,
Ты мне, а я тебе сказали в сотне слов,
Что пережить дошло как раз полжизни,
А потом в самом деле ты уедешь?

Барон
(со шляпой в руке, быстро)

Еще сегодня, милая.

Виттория

Сегодня! В тот самый день,
Который дал тебе твоего ребенка. Правда,
Женщины — матери, а мужчины — мужчины.

Барон

Так это тебя оскорбляет?

Виттория
(пожимая плечами)

Ты должен...

Барон

Я должен, милая!
Меня преследуют. Из ревности
Женщина одна...

Виттория
(улыбаясь)

Женщина замешана?
Тогда ты в самом деле должен. Женщины опасны!
Так говорят, по крайней мере. Я не была такою:
Ни для тебя, ни для старика, ни для третьего.
Быть может, я — женщина не настоящая.

(Подходит к нему ближе на шаг.)

Помнишь ли ты, как без уважения,
Как ты ночью покинул меня?

Барон

После тех трех дней?

Виттория

О, нет, о тех трех днях
Я не вспоминаю, я вспоминаю о хорошем времени,
Которому ты все же легко так положил конец.

Барон
(смущенно)

Ты не знаешь, как это было.

Виттория

Не знаю.
И никогда не знала. Но теперь, мой милый,

Не рассказывай об этом, потому что теперь
Не время.

(Отступает немного назад.)

Теперь время говорить о нашем ребенке.
Старик, у которого я долго жила...

Барон

Князь Паллагониа?

Виттория

Это имя,
До которого ни тебе, ни мне нет дела,
Которое на земле обозначает только крышку
Гробницы, это имя знал ты, но что ребенок,
Растет твой ребенок, живой ребенок,
Мой и твой, этого ты никогда не знал! Вот наша жизнь!

(После маленькой паузы.)

Старик был добр. Легко могла бы
Из него отца я сделать.

Барон
(с притворным интересом)

Он?

Виттория

Он знал ребенка и любил его.
Была я при его смерти. Его поместья
Перешли к его наследникам.

(Она отходит к левой стене, откидывает один из гобеленов и открывает глубокий потайной ящик.)

Эти драгоценности,
Которые он, умирая, просил меня принять,
Были в море коралловым рифом,
Вокруг которого со временем собралось небольшое
Наследство для моего — для нашего ребенка.

Барон

Само собой?

Виттория

Да, потому что ничего я не делала для этого,
Кроме того, что пела. Платили мне за тень,
Которую моя душа бросала, когда крылья свои расправляла,
Чтобы тебя искать. Я за любовью сеть свою забросила,
А вытащила слиток золота. Потом нашла я
Жизнь приятною. Как все они, все люди,
Будто длинное маскарадное шествие, предо мной
Проходили, подобно волхвам, несущим дары
Для спящего младенца, и от всех ничего
Мне не осталось, кроме золота.

Барон

Так он богат?

Виттория
(улыбаясь)

Вероятно, богаче, чем муж мой.

Барон

Он — третий?

Виттория
(снова закрывает потайной ящик)

Да, третий. Ты —
Первый, был моим единственным любимым,
Но так как жизнь мне отказала в отце и
Брате, когда была я маленькой и беззащитной,
Я должна была искать их в жизни и сначала
Одного, потом другого.

(Снова опускает гобелен, отходит от стены.)

Теперь ты знаешь все.

Барон
(снимает кольцо с пальца)

Если сын твой так богат,
То ни камень в этом кольце,
Ни подаривший его — его не обрадует.
Так дай ему ты, от которой имеет он все,
Вместо его бедного отца!

Виттория

Ты сам себя бедным называешь.
Антонио, послушай меня. (*Берет его за руку.*)
Он, я, все это ведь твое! Твоя вещь!
Ты его отец, ему принадлежу я,
А он должен тебе...

Барон
(*быстро*)

Виттория! Молчи, Виттория!
Мы молча должны пройти один мимо другого,
Молча, как два ведра в колодце:
Одно идет вверх — оно полно,
Пустое опускается ко дну, в темноту.

Виттория

Антонио!

Барон

Сегодня я не беден, а завтра...

Виттория
(*боязливо*)

Милый!

Барон

Дай ему это кольцо и скажи, что дал его некто,
Кто тысячью рук стремился схватить радости все
И, как ребенок, порывисто все ко рту подносил,
Который привязывался страстно к призрачным
Блескам мыльных пузырей, который небрежно
Бросил дивное сердце, чтобы бежать
Ловить беспутную раскрашенную маску,
Который назывался, который не мог состариться,
И был — твоим отцом!
Дай ему кольцо и ничего не говори.

(*Поворачивается, чтобы идти.*)

Виттория

Как, ты хочешь идти и его не подождешь?
Еще ведь рано!

Барон
(смотрит на часы, смущенно)

Прости,
Мне надо еще многое в порядок привести,
И это мог бы быть лишь миг. Что значит он?

Виттория

Так иди и все устраивай.

(Звонит; в двери направо появляется лакей.)

Анджело, гондолу для барона!

(Лакей уходит.)

Как ты им владеешь —искусством,
Которому я не научилась во всю мою жизнь,
Искусством кончать! Кто это может,
Все может. Я начала одно, тогда мне было
Шестнадцать лет, и сегодня оно еще не кончено.

Барон

Ты сожалеешь?

Виттория

Не знаю. Иди.

Барон

Прощай!

Виттория

Прощай!

(Она еще раз оборачивается, подходит к нему, изменившимся голосом)

Антонио, знаешь, как вчера пришла к тебе я
Ночью? Возьми это с собой, как воспоминанье.
Я пришла рабыней очарованья,

Что исходило от тебя — и в то же время не от тебя, —
Почти уж не была я матерью ребенка,
Почти уж не была сама собой, певицей,
Но более всего твоею вещью, твоим безрассудным
Созданьем, маленькой, давно погребенной Витторией.
Я очень рада: этого ты не почувствовал
И возвратил меня самой себе. И благодарна я
И за то, что был ты виной моего вновь еще раз
Пробужденного чувства.

Барон
(подходя ближе)

О, Виттория!

Виттория
(тихим жестом отстраняя его, тихо)

Прошло.

Сзади появляется лакей.

Виттория
(кивая лакею, улыбаясь, громко)

Ваша гондола готова,
Барон!

Она наклоняет голову, Барон низко кланяется. Барон исчезает в глубине сцены с лакеем. Виттория останавливается возле левой двери, смотрит ему вслед, пока он не скрывается.

Виттория

Как, он и в самом деле уходит! Он может уйти?
Да, он ушел! Он ушел. Зачем я буду плакать?
Милосердная судьба ведет все к мирному концу,
И мне осталось все, потому что ушел единственный,
Из уст которого могла бы ударить молния.
Он ушел, потому что его держит на ниточке танцовщица
И магнитная гора, у которой его дряхлое судно
Когда-нибудь оставит все гвозди и плачевно

Крушение потерпит, она для него в каждом доме,
Из открытых окон которого улыбаются на улицу раскрашенные губы.

(Она садится на стул, закрывает руками лицо, плачет. Через некоторое время встает, ходит взад и вперед)

Он ушел и даже головы не повернул ни разу
Взглянуть на дом, в котором остался его
Ребенок. Мне кажется, хотела я того, что произошло
Сейчас! Как, или я лгала самой себе?
Как легко и весело все это разрешилось!
Если бы я не видала его вчера вечером,
Мне никогда не удалось бы сегодня это представить.
И опять-таки, будь хоть немного того металла,
Что в имени «отец» звенит, гудит,
Примешано к липкой глине его существа,
Он не ушел бы так сегодня с этого порога!
На какой паутине, на какой железной цепи
Ты вешаешь нашу судьбу?
Ты наверху?

(Она задевает ногой апельсин, упавший из корзины старика, поднимает его и кладет, не замечая того, на рояль)

Да, вижу я, так дóлжно быть!
Воды жизни бегут по своему пути,
И настанет день, когда создавший музыку
Ее не узнает и от нее отвернется:
То же случилось и здесь. Разве я не музыка,
Которую он создал, я и мой ребенок?
Разве наш огонь — не тот огонь, что был когда-то в его
Душе? Что значат щепы, от которых пламя
Загорелось: оно с высшим божеством в союзе!

Она легкими шагами выходит в дверь направо, тотчас же слева появляется на галерее, открывает там маленькую дверь и исчезает. Сцена остается некоторое время пустой. Затем сзади появляется Ч е з а р и н о в маске. Он зовет.

Ч е з а р и н о

Виттория, Виттория!

Прислушиваясь, останавливается посреди сцены, срывает маску с лица, прислушивается напряженнее. Выбегает в дверь направо, появляется тотчас опять на галерее, далеко перегибается вперед и зовет дрожащим голосом.

Лоренцо, скорее! Она так чудно поет,
В жилах кровь у меня стынет!
Она поет великую песнь Ариадны,
Которую уж много лет петь не хотела!
Великую арию, когда она стоит на колеснице
Вакха! Иди ж, Лоренцо, иди!

Занавес

СТАТЬИ О ТЕАТРЕ. РЕЦЕНЗИИ



КРАШЕННЫЕ РЫЛА́

Театр и книга

Посвящаю
С. П. Ремизовой-Довгелло

КРАШЕННЫЕ РЫЛА́

Мало я чего писал, кроме рассказов, а если и писал, то спрохвала — по́любу: так вся моя «Россия в письменах» вышла, так и три книжных отклика моих — о Льве Шестове, И. А. Рязановском и Ан. Н. Рябинине, так и «Три могилы», память поминальная — о С. М. Поггенполе, Ф. И. Щеколдине и В. В. Розанове, так и всякие «завитушки».

В 1918 г. я поступил в ТЕО, под начало О. Д. Каменевой, а из ТЕО в ПТО, под М. Ф. Андрееву, и уж писать о других стало моей обязанностью, и вот отчего с таким непомерным трудом далась мне каждая строчка.

Книгу называю «Крашенные рыла́», называю так по статьям театральным.

Долго я прислушивался, хотелось знать, как зовет народ «маски». Знал я «хари», «личины», но это очень книжно. И вот однажды в садике Александринского театра я услышал о рылах:

— Крашенные рыла́!

И это было сказано без всякой злобы, с одним добрым желанным сердцем простого, не искушенного книжными приличиями человека.

И я подумал:

«Площадь крашенных рыл»! до чего это было бы живо, если бы назвать так Площадь Александринского Театра, все равно как «Улицей зеленого змия» окрестить Лиговку.

20 VII 1921 г.
Приемная Отдела Управления Петросовета
ПЕТЕРБУРГ

О ЧЕЛОВЕКЕ – ЗВЕЗДАХ – И О СВИНЬЕ

Праздно отдыхает свинья.
Доля же человека и в отдыхе его человеческом — труд.
Труд не есть проклятие судьбы,

труд есть дар и благословение человеческой жизни;

и то высшее счастье, какое сулили и сулят мудрецы человеку на земле судинной (роковой) и трудной, есть только труд:

труд умный, когда он причинен,
и труд безумный, когда вдохновен.

И когда говорят о отдыхе для человека, т. е. о таком его состоянии душевном, где должно преобладать счастливое чувство жизни, подразумевают именно труд, а никак не праздность.

И это надо помнить человеку, если он, конечно, хочет стать человеком, и на свинью не оглядываться.

*

Принять крестное имя или прозвище какое, не значит еще быть человеком.

Надеть шапку, напялить штаны с сапогами и заговорить по-человечьи, тысячу раз повторять, что ты мыслишь и что-то смыслишь, и это еще не значит быть человеком.

Быть человеком — это поднять высочайший, какой ни есть, труд и, взяв его так, со сжатыми губами и стиснутым сердцем, бесстрашно нести, светя и светясь по путанной ночи судьбы и суда.

А то, что должно быть, еще далеко до того, что есть.

И вот рядом с человеком в человеке же копошится хлев, и вот почему, куда ни взглянешь — на улицах, в театре, на собраниях — везде торчат пятачки.

Нажраться и плюхнуться в теплую кальную мазь и лежать пятачком к солнцу — что может быть завидней! — а вкруг хрюк, сюк, урч и чук — какое счастье!

И это надо помнить человеку и раз навсегда сказать себе:

либо ты человек, либо ты свинья.

И если ты хочешь оставаться свиньей — свини!

А если хочешь быть человеком, устыдись в себе свиньи и неси труд.

Светя, как свет, он даст тебе счастье, непостижимое для свиньи, и откроет путь — за человека, где все человеческое так же странно, как человеку странно свиное, где новая земля, новое небо, другая судьба и суд.

*

Искони было так: люди, обладавшие властью, а стало быть и материальными средствами, — материальными средствами, а стало быть и властью, имели преимущественное право не только быть честными и добрыми, т. е. одаряющими, но и в самом настоящем смысле этого слова людьми.

Ведь, только имеющий власть мог дать человеку свободу — освободить заключенного из тюрьмы, в которую, впрочем, загоняла человека та же самая власть, и только имевший власть мог насытить голодного и согреть замерзающего, наконец свободный от вседелания мог и о себе подумать — о судьбе и суде человеческом.

Конечно, иметь право не значит еще пользоваться правом, и люди, имеющие власть и материальные средства, как часто костенеют в свинейшем свинстве! — но тут уж от духа самой власти, которая не есть добро и не есть зло, а есть и дар и опасность и соблазн для человека.

*

Искони было так: люди, обладавшие властью, имели величайшее право быть людьми, вся же прочая сволочь — воры обречены были на самую дикую жизнь с изнуряющим дух беспросветным вседеланием и постоянной нуждой, с постоянным расчетом, ненавистью, завистью, и свинством.

Заваленный работой и невылазной бедностью, с вечно протянутой рукой и вечным страхом отказа — какое уж тут слово, какая честь! — и какая доброта! — самим не хватает! — и где тихие минуты для ясных мыслей? — дни, как в машине, а жизнь, как в мешке.

Конечно, быть брошенному в сволочной круг воров — не значит еще быть вором и загрязнуть в свинстве, и, как власть, предоставляя человеку великие права, не означала еще челове-

ка человеком, так и сволочной круг, не предоставляя никаких прав, не означал еще человека свиньей.

И из круга воров подымался человек со всей болью отверженного, ненавистью к свинству и благословением человеку.

И человек светил человеку.

*

Из того же круга воров, т. е. огромного большинства осужденных на тяжкие работы и постылую жизнь, выходили ловкие люди, безусловно умные и сметливые, в руки которых попадало дело развлечения для всей этой братской сволочи.

И вот эти-то ловкие люди и не то, чтобы задавались какими-нибудь злыми целями унижения человека в человеке, а просто так, по чутью, хорошо зная, куда что клонит, и развлекали человека по-свойски.

Воистину, свинство проникало всю жизнь человека и отдых для человека — развлечение человека мерилось на свинью.

*

Что такое европейские зрелища для народа?

В канун войны я навидался этого добра на старой западной земле — в Париже, в Риме, в Берлине и Вене.

Мне особенно памятно: человек перед выпуклым зеркалом смотрит на свою свиную харю и доволен;

и еще: обезьяной прыгает человек по площадке из движущихся половиц и доволен;

а затем ко всеобщему удовольствию танец диких и похабные куплеты.

Все довольны — довольной двуногой свиньей расползаются по домам.

Или так уж завязан в человеке свиной узелок — не развяжешь.

Или хлев так отгорожен от жилья человека — не прошибешь —

Разбить имя —

чело — век

и на его месте водрузить

свинь — я

И это будет то, что есть.

И это надо помнить человеку и раз навсегда сказать себе:

либо ты человек, либо ты свинья.

И если ты свинья и доволен и больше тебе ничего не надо, только это — только эта теплая лужа, так свини —

нет, я человек, и не хочу, чтобы ты свинил около меня и оскорблял свинством своим человека.

*

Есть отдых для человека, трудный, свинье непонятный — если бы свинья вдруг зарассуждала по-человечьи.

И этот отдых есть звезды.

А эти звезды — создание духа человеческого — есть искусство.

Свинье не надо никаких звезд: она и не смотрит, а посмотрит, не увидит.

Смотреть и видеть — трудно.

Надо наперед научиться. И как каждая наука так не дается, так и видение и слышание — с папироской не одолеешь.

Смотреть и видеть —

слушать и слышать —

видеть звезды, слышать музыку — это большое счастье.

И это счастье — доля человека.

И это надо помнить человеку.

И идти за своей счастливой долей.

*

Чтобы научиться читать книгу и за книгой забывать все на свете, нужен большой труд.

И чтобы стоять, забывшись перед картиной или слушать музыку, не дыша, нужен большой труд.

И тот, кто хочет черпать от драгоценной сокровищницы духа человеческого — участвовать на пиру человека, должен стать — не плюхаться в лужу, а стать —

и по звездам взлететь до звезд, светящих в темную тайную жизнь человека.

И это надо помнить человеку.

И когда ты идешь в театр, или на выставку, или на музыку или просто садишься за книгу, будь готов —

и за труд твой тебе засветят звезды.

И уж ты можешь не повторять сорокой «я мыслю», ты можешь, если хочешь, ходить на четвереньках, ни одна власть в мире не в силах погасить твоих звезд, лишить тебя имени человека —

и звезды не покинут тебя.

Те звезды, какие светят человеку — создание его духа — искусство есть величайшее напряжение души человеческой.

И если физический труд принято считать тяжелым и соединять с ним преимущественное право господства и власти на земле, а мускулы возводить в культ, то о труде художника и ученого надо сказать так: труд их неоплатный.

И только свинья — если бы свинья вдруг зарассуждала почеловечьи — только свинья могла бы сказать, что труд художника и ученого есть легкий и даже, пожалуй, вовсе никакой труд, а праздное развлечение праздного человека, тунеядца, который и вязанки дров поднять не может.

Но всякий, кому хоть раз засветили звезды, тот если и не поймет, то почует весь крестный жестокий путь.

А если это так, то как же можно подходить к созданию духа человеческого, как можно принимать искусство — между делом?

И это надо помнить человеку и, оценив труд неоплатный, быть всегда самому готову к труду.

Или не надо никаких звезд —
и пропадай пропадом всякое искусство
и само слово — эти крылья духа человеческого.

*

Слово есть только бледная тень вещей и мыслей.

Но слово есть знак.

И как заклинательный знак, оно так же ярко и живо, как живые вещи и разгоряченная мысль.

И как всякое заклятие, так и слово получает всю силу свою через страду.

Какую надо боль и тоску — никогда не поймет свиная харя всю боль и тоску человека, и ей, в луже ее стоячей, ей никогда ничего не снилось, и сон не разрывал ей сердца, и с разорван-

ным сердцем она не металась, создавая в этом засваженном железном мире бессводные волшебные миры.

Большие книги — великие произведения слова человеческого есть именно заклятия.

И читая их, слышишь музыку, какую никогда не услышишь, заиграй хоть все инструменты, какие есть в мире, и видишь картины, какие не передать никакой краской.

Из духа слова родится музыка и целый мир красок.

И это надо помнить человеку и особенно беречь слово и благоговейно приступать к книге.

*

Когда стали заниматься инсценировкой романов, повестей и всяких рассказов и ставить их на театре, надо или не надо, совсем забыли, не подумали о самом слове.

Я видел прекрасную инсценировку в Художественном театре «Братьев Карамазовых».

Как? И это «Братья Карамазовы»? Это то, что написал Достоевский?

Нет, это совсем не то, и не то я когда-то читал и, читая, не то совсем видел.

Я видел в тысячу раз больше и ярче и волшебней, чем то, что увидел в прекрасном изображении Художественного театра.

А когда бабушка рассказывала мне сказку о Иване-царевиче и сером волке, что если бы тогда по чьему-нибудь приказу в волшебном фонаре показали бы мне эту самую сказку о Иване-царевиче и сером волке. Да я бы тогда, я не знаю, и не проклинающим сердцем моим проклял бы мир весь, что разбудили меня от моего горячего сна — оглушили слух мой и ослепили глаза мои.

Инсценировка убивает слово.

Инсценировка принижает человека: навязывая готовый образ, не дает силы душе человека творить самому.

И в конце концов вся эта хорошая затея, пущенная вовсю, может так размягчить душу человеческую, и избалованный обленившийся лодырь-зритель — а только и будет главным образом зритель — плюнет он на все эти зрелища, приспособленные на дурака, и, осенив себя крестным знамением или чертыхнувшись и по-русскому покрыв живописным матом вселенную,

плюхнется в кальную теплую мазь и почиет окончательной и бесповоротной свиньей.

И это надо помнить человеку.

И не бежать труда, а идти на труд —
только через труд тебе засветят звезды
и только через труд сам ты духом своим засветишь звезды.

1919 г.

ТЕАТР

Писать пьесы и играть на театре может всякий.

Как писать и как играть, об этом никто не знает.

Сломай любую комедь и непременно найдешь сочувствующих. И нет такой драмы, от которой кто-нибудь да не умилится, и нет такой комедии, от которой кто-нибудь да не примется гоготать.

Первый государственный актер наверняка заморит циркового зрителя, а случайный и совсем не актер, — на провинциальной сцене, бывает, выпускают за неимением, — да тот же костюмер Семен Иванович Козаков, и совсем не чая, потрясет.

Софокл вызовет крик: подавай борцов! А другому Бог с ними, с борцами, даром не надо, а готов выстоять всего Эдипа.

Говяжий и черепковый закон «по барину говядина...» нигде так не прет, как в театре.

И когда говорят: хорошая пьеса, или про актера — хорошо играет! — и если говорят не в угоду моде или преданию, то говорят только по-своему.

И я буду говорить по-моему.

*

Мне было всегда неловко, когда барыня представляла кухарку, ударяя по словам забитым:

— знашь
— знамо
— вестимо
— тапереча
— ушодши
— пришодши

мне было всегда неловко, когда наши военные писатели и бывалые рассказчики, представляя солдата, начинали солдатское повествование неизменным

так-что

мне было всегда неловко, когда образованные люди, воспитанные на своей ложке, воротничках и ботинках, обряжались в черные косоворотки и высокие сапоги, чтобы представляться рабочими, при этом обязательно коверкали —

магазин в магáзин
офицеры в офицерá
продукты в прóдукты
калоши в галоши
извините в извиняюсь

мне было всегда неловко, когда читали юбилейный адрес, сочиненный в русском стиле, где все сводилось к тому, чтобы определение поставить после определяемого, да заключить —

бьем челом

мне было всегда неловко, когда я читал произведения русских писателей, прославленных за свои русские обороты, где все было насыщено подбылинной и подпесенной слащавостью;

мне было всегда неловко, когда я смотрел пьесы для народа под народное: всякий знает, что это за калина-малина балалаешная;

мне было неловко в Париже на представлении Петрушки, когда вдруг выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то в роде кабацкого камаря;

мне было всегда неловко от того, что все это неправда и неправда, подделывающаяся под горькую правду, и унижающая.

Та огромная часть русского народа, которая называется н а р о д о м, люди простые, с детства не подвергшиеся никакой культурной ломке, и потому сохранившие крепкую связь с матерью-землей, говорят сплошь да рядом дурно — и таперечат и таекают, и кухарка — деревенская, греша грехом бессловесным — слово дар Божий и дается человеку не по его хотению! — знала она слова и другие, прямо с куста взятые, и говорила их, да барыня-то слышала только оборыши н неправильности.

Заводские и фабричные, та часть русского народа которая называется п р о л е т а р и а т о м, люди мускульного труда, машинные, еще не окрыленные машиной и не сказавшие машин-

ного слова, спутанные печатным газетным листком, находятся в самой тарабарской переходной поре, но корней земляных они еще не порвали и в снах и думах своих все еще переговаривают кряжистым словом и перловым и, конечно, чуют слово острее и больнее многих из головиков, людей умственного труда, книжных, которые погребли слово под грудой бумаги на саженной глубине, придавив его чугунной плитой.

И челобитные, с которых будто бы берутся юбилейные адреса, конечно, без «бью челом» никак невозможны, да писаны-то московскими и новгородскими дьяками, хитросплетенны, лукавы, крепки.

Русский подлинный стиль — строгий, сдержанный, крепкий, требует особой умелости и выдержанности и того народного вкуса, который старым людям давался земельною крепью.

А кабацкий камарь под звон серебряных каблучных подковок — забулдущая рожа или писанная русская краса, нет, это совсем не то — —

И вот когда я вижу все унижения слова и всякие подделки и подладки, мне всегда хочется в злые такие минуты заговорить по-эфиопски и не трижды, а трижды и три раза отречься, что я русский с Москва-реки от матери-муравы суздальской, от тучного пара тульского, от тугих ремней и стальных машин гудучей московской фабрики.

В странствиях моих по белому свету служил я в херсонской «Новой Драме» у Вс. Эм. Мейерхольда в роде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человеков.

Много я читал тогда пьес, и мне читали.

И вот раз приходит барышня с драмой. Ну, все как полагается: сначала подробное описание действующих лиц и с точным обозначением их возраста, само собой, потом до мелочных подробностей место —

— в глубине сцены диван; дверь справа, другая дверь слева, слышно —

Жизнью наученный терпению, терпеливо слушал я как велись разговоры то за чаем, то за обедом — один акт, другой акт, третий акт, четвертый. И ничего не предвещало утешительного: по-моему пьеса была плохая и не нужная. И вдруг под самый конец кто-то из действующих лиц говорит:

— а наша коровушка —

И все изменилось, и не потому, что конец, а это единственное слово, эта «коровушка» — сеном повеяло, вечерней зарей.

И помню, по моему лицу барышня поняла, и ободренная принесла к концу сезона еще пьесу, такую же, только в последнем акте вместо коровушки сказано было:

— травушка —

И помню, когда я про этот случай рассказывал, меня осуждали, что я все прощу и все приму за одну — коровушку.

А я так думаю, что покорила меня «коровушка» простотой своей и среди всей чайной и обеденной словесности подлинным единственным живым словом.

И читая пьесы, я ищу таких слов — слов от земли и улицы, живых.

*

Помянул я о коровушке — херсонской стариной тряхнул, не могу не сказать и о Ладушках — про московскую быль.

Это тоже из пьесы одной — но уж печатанной.

Три акта и все разговоры — балалайка какая-то, а мысли истасканные, а слова — седки и слизки. И вдруг Ладушки:

Ладушки, Ладушки,
где были ?
— У бабушки —
что ели?
— Кашку —
что пили?
— Брашку —
Шу!
полетели,
на головку сели,
ладушки запели —

А знаете, кто они такие Ладушки, не знаете?

Ладушки, это в роде зверюшек крылатых или карлики крылатые, усядутся за стол кашу-то есть сами маленькие, мохнатенькие, голова большущая, и ложки большущие, а миски — скорлупка ореховая.

Это я своими словами рассказываю, в пьесе не совсем так, уж очень мне понравилось.

В той же пьесе поется веснянка — егорьева песня:

Юрий святой —
ключ золотой

В той же пьесе есть имя — Марыня.

Марыня — вы слышите! — сколько молока густого, желанности.

И это имя, веснянка и ладушки горят самоцветом.

*

— Будем собирать алые капельки человеческих сердец —

Это я в одной пьесе вычитал. И, хоть ни одной алой капельки не брызнуло в меня, не отрываясь, дочитал.

Мало я верю в доброе слово, не очень верю и в игру. На хорошее натравить человека, ну-ка, попробуй!

Знаю, театр, только пока смотришь, — чувствуешь, а ушел и забыл. И все алые капельки, которые, кажется, могли бы озарить душу, — глухого заставить слышать, слепого видеть, из скотства вывести человека на свет, так и останутся за занавесом дрожать для себя.

Но ради их самоцветного света —

— Будем собирать алые капельки человеческих сердец!

*

Рождественская ночь, средневековый город, рыцарь Ричард, портной, начальник дозора, лев каменный, гриф каменный, ей-Богу, когда т а к о е читаешь, сердце замирает.

Над Петербургом белая ночь, а я слышу, как снег скрипит и воет — родимый скифский ветер воет за моим бессонным окном.

Видится мне Frauenkirche, золотой нюренбергский источник и, как живые, встают: каменный лев, каменный гриф, рыцарь, портной, начальник дозора.

Все знакомые, приятели, соседи.

А сам я переговариваю словами детей.

В канун Рождества, по другому в Васильев вечер на Овсеня, звери, как известно, в полночь говорят по-человечьи!

— А игрушки?

— И игрушки.

В канун Рождества, когда говорят звери по-человечьи, камни и игрушки чуют и говорят по-человечьи, и в целом мире нет,

кажется, места для злого чувства — никто никому не смеет вредить! — одно злое человеческое сердце, как и в будний день, костенеет.

Оклеветанную, одну из сестер моих крестовых, морят и гонят, а рыцаря — не заступись каменный лев с грифом — прикончили бы.

И хоть в сказке все это представляется, а все равно, как в жизни происходит, увенчанной человеком, человеком же и униженной.

Рождественская ночь, средневековый город, рыцарь Ричард, Лев каменный, Гриф каменный —

Какой богатый театр!

*

Есть так называемые музыкальные строчки — в решительные минуты ими обыкновенно наделяют героя — говори под музыку.

И тут все, что хотите, из самого громкого и самого возвышенного, тут и «алмазные грани» и «чеканные формы» и «победные песни» со слезой и передыхом.

И думаю я, пусть лучше человек из бутафорского пистолета расстреливает, куда попало. А то ведь душу-то человеческую так изневечить можно этой музыкой, что ничего уж от нее не соберешь, и останется рык да мля.

Театр, как падаль, заражает.

1918 г.

ПОРТЯНКА ШЕКСПИРА

Русский народ создал театр — царя Максимилиана.

Откуда пришел Царь Максимилиан, из какого сборника и в какое великое или малое Зерцало вписывала уставная рука московского доброписца или какие шпильманы-игруны-плясуны-песельники занесли его на Русь с русалиями, никто ничего не знает.

Одно, конечно, кореня он не русского, и дорога его — путь знакомая со старой земли каменной — с Запада.

И западный латинский пришлец на Руси, так расходился, так он разыгрался по просторам русским, что стал совсем русским, и как свой, любимый.

Если Сон Богородицы века носила в ладанке с крестомтельником или хранила этот оберег божественный у божницы в красном углу вся земля русская, Царя Максимилиана играл весь русский народ.

Основа Царя Максимилиана – страсти непокорного царевича, замученного за веру собственным отцом – царем зверолопным и богометным.

Мученичество за веру – страда – страсти, это такое исконное, – свеча, зажженная в сердце русском.

И как Хождение Богородицы по мукам, как Христов крестник, легенды не русские, ставшие русскими, любимыми за мученичество, страду и страсти, так и Царь Максимилиан страстями непокорного сына вошел в русскую душу.

Царь Максимилиан – да ведь это царь Иван и царь Петр.

Непокорный и непослушный Адольф – да ведь это царевич Алексей, весь русский народ.

*

Русский народ создал театр – Царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е., самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной.

Театр, как сновидение, вот этой пядью не измеришь и часами не сосчитаешь.

Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул – это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном, – и это будет хор.

Мера места – этот круг.

Круг – вся земля.

Хор – весь народ.

*

Основа Царя Максимилиана – страсти непокорного царевича, любимого народом за страсти – за верную страду, а еще и за разбой, что

с разбойничками знался.

Разбой — по-русски звучащий раз-бой! — да ведь это такое исконное, и не от старых камней Запада, слышу свист с дикой степи половецкой, от скрытных заволжских лесов — неволи русской и вольницы заволжской.

Дух Разина вскрылился над замученным Адольфом.

Дух вольности и неколебимой веры, — вот Адольф.

*

Страсти Адольфа — первое, гибель царя — конец.

Злая смерть Иродова, погубителя младенцев, карала царя за грех отцовский, за змеинуядь, — так было где-нибудь в старинном московском Зерцале великом или малом, теперь Исполинский рыцарь станет на смертное место, придет неминуче, явится внезапно — мститель за своего друга Адольфа, за весь обиженный народ.

*

Между страстями Адольфа и смертью царя выступают чудилы — мастера смешить; так чудилами зовут по-русски комиков, шутов, всех, кто смешит.

С выступлением чудил начинается интермедия.

Но чудилы по складу своему чудному всегда неугомонны.

По мере распространения и разыгрывания Царя Максимилиана чудилы пролезают в действие. И как будто рушат строй пьесы. Но это не так, совсем наоборот: своим разладьем строят новый особенный лад — лад докуки и балагурья.

А кроме того появление в действии чудил, как повторения и повторяемость Скорохода, — ведут свой счет временной, — их выступления и слова, как ход часовых стрелок и бой часов, мера времени.

*

По двум путям шла работа чудил смешных мастеров: одни чудилы чудили, применяя средства внешние —

ради серости народа

другие же чудили не просто, строя свою игру смешную по духу, не всегда и не всем доступную, но качества настоящего.

Так вышел старик — могильщик со своей толстой палкой, по-книжному — проложному — гробокопатель, чудила из чудил первый.

*

С чудилами, прущими в действие, прошла сцена Аники со Смертью — древнейшего «Прения Живота со Смертью», переписанная не раз во всякие Зерцала — любимая народом сцена.

Есть высшая власть над всякой властью, есть власть побеждающая и само непобедимое, и эта властница — Смерть.

Непобедимый гордый Аника, униженный всепобеждающей Смертью — смертный пляс Аники под пляску страшной красавицы Смерти, с вихревой косой, и ладит и глубит Царя Максимилиана.

А звон косы и стук косья, как в бое богатырей мечный стук и звяк, по наглядности слова своего не уступают Кальдероновскому скрещиванию шпаг на поединках.

*

Театр не музей, театр не улица и не комната — театр есть театр.

Пусть будут на сцене пеньковые бороды, дурацкие колпаки, грубо приставленные носы, резкий голос, широкий шаг, самые страшные и самые смешные маски,

пусть будет, чего не бывает, и все странно, чаро, преувеличенно, как во сне —

в сне завороженном.

Сон и театр — близнецы.

Царь Максимилиан — театр.

И играть Царя Максимилиана надо по-театральному.

А где и когда играть — все равно: на площади, в театрах, в цирке, в зале, в комнате или на кухне — везде; летом играть с венками и березками, зимой в белом городе со снежными истуканами.

*

Говорил костромской царь Максимилиан Сергеев уставщику театра максимилианова Виноградову:

«По прежнему играть нельзя. В народе серости боле было, играли кое-как, а теперь всякий понимает, что к чему ведет и к чему принадлежать должно».

Понимает ли всякий, что к чему, не знаю, я знаю одно:

по прежнему играть нельзя

И когда я взял свод Бакрылова и все девятнадцать вариантов, из которых сложен свод, я повторил еще и еще раз за костромским царем Максимилианом — за Сергеевым, что по прежнему играть нельзя.

Валить в кучу все, что ни попало, только потому, что подписано «народное», мне казалось делом бездельным, а если подносить еще, как театр для всенародного исполнения, делом мало бездельным, делом неправильным.

Ходя по своду Бакрылова, летая пчелой по записям — старинной владимирского ткача и именным —

Романова, Васильева, Костина, Каллаша, Мякутина, Травина, Грузинского, Абрамова, Ончукова, Волкова, Гай-Сагайдачной, Ашукина,

и особенно по пяти Виноградовским — ставил я себе задачу:

выброшу вон казарму и все, что с ней, казарменного от выправки и козырянья до орденов и тех особых словечек спертых и каких-то гнусных, казарменных, — ни к чему это.

Старик-могильщик спрашивает:

— А как мне угадать царя?

— Вон золотая корона на голове! — отвечает скороход.

Золотая корона! — вот это так, это путь.

Выброшу я казарму, выделю хор — глас и суд народа, а у чудил возьму все, что вызовет смех, потому что чудно, а не то, что гоже на дурака и простеца, приглушу «пузырный звук» — а с «пузырным звуком» рыг, ик, чох, в словах ясно выговорю гугню, заменю затасканное и замуслеванное простым, слащавость — есть такой наш грех! — острожу, сокращу повторения — повторение тридцати-трех-словное и в трех словах останется повторением и меру времени не нарушит, соединю образы мало чем различные — Черного арапа и Змеулана в одного Змеулана, и выпущу гулять по сцене щечавого чертенка: колдуй, черти, чуди!

Верю, русский народ не будет на меня в обиде.

Все слова его — его театр — и все ему, в его книжную казну на бережение и славу.

*

У русского народа есть слова, как огни купальские и как цветы морозные на холодном стекле в солнечный крещенский мороз;

у русского народа есть горчайшие и нежнейшие причитания, и темные и вещие, как темь вещая лесов, заклинания;

у русского народа есть театр — Царь Максимилиан единственный с рыцарями Кальдерона, с могильщиком Шекспира и хором Фауста.

Русский народ — не Шекспир.

Царь Максимилиан — не Гамлет.

Русский народ — от Шекспира.

Царь Максимилиан — портянка Шекспира.

1919 г.

РЕПЕРТУАР

Петь свойственно не только демонам и птицам, поет и курица — поет всякая Божия тварь от звезды до сыпучей песчинки, поет и человек.

С голосом или безголосый, все равно.

Рассказывал мне В. В. Розанов, никогда не певший, что, когда он гимназистом в двенадцать лет в первый раз вкусил от древа познания добра и зла, помнит, проснулся наутро и запел — и пел весь день.

Скажу еще о Ф. И. Щеколдине, тоже покойном, тоже не поющем.

Пришел он к нам как-то на Святках, на Таврической мы жили у Хренова, тепло у нас было, благодать — сосед неизменный Зиновий Исаевич Гржебин круглую зиму в майском ходил. Зажгли елку. Самовар кипит. А из-за крестиков елки лампадка от крылатого Предтечи — любимый его образ. Сели мы на диван. Свечки горят.

И вдруг —

Дево днесь
пресущественного рождает...

Это Федор Иванович запел, да так ясно — «Дево днесь» — будто век свой только и пел.

И больше я никогда не слышал.

И сколько раз потом вместе под Пасху на заутрене стояли, уж тут известно, всякий норовит подтянуть за хором, а он только шевелит губами, и ничего не слышно.

И еще скажу о И. А. Рязановском — знаменитый археолог, под началом самого П. Е. Щеголева в Сенате сидит, архивы разбирает — так тот не только что самому петь — отродясь не пел — уши ватой заложит, если случаем при нем запоет кто, и ватку с собой нарочно для такого случая носит. Пение для него, что зайцу телятина или слону мед.

А вот позапрошлой весной, как открыться Архивному Фонду, пришел к нам Иван Александрович в расположении самом весеннем и за сухариками — сухариков, корочек всяких ему собираю, гостинец! — ударился в воспоминание о Москве, своей жизни московской, о Грузинах и о соседке цыганке Маше.

— Уткнешься вечером в книгу, — рассказывал Иван Александрович, — а за стеной слышишь, поют: цыгане жили —

две гитары за стеной
застонали и запели...

Прервал я гостя, вышел угольков в самовар подбросить. Возвращаюсь и ушам не верю.

две гитары за стеной

Иван Александрович поет и до того ясно, будто век свой только и пел цыганские романсы.

А сам Павел Елисеевич Щеголев — как жили мы вместе в Вологде, все, бывало, за делами, куда уж тут петь, а как попадем в баню, тут вот и начнется — уж так поет, так свирепствует, вологжане, как, бывало, завидят нас с узелками, опрометью, кто в чем и прямо к бане: всякому, ведь, охота ерихонского пения послушать.

*

Что пение, что пляска — одна стать.

Знал я скромного, робкого человека — В. А. Сенилов, музыкант. Тоже покойник теперь. Вот никогда бы не подумали, что такой заплясать может и притом публично. А был один случай.

У Коммиссаржевской ставили «Ваньку Ключника» Сологуба. Декорации писал художник Калмыков, а музыку сочинил Сенилов.

Кончилось представление, и все, кто был в театре из знакомых, к Сологубу чествовать. Много собралось народу — худож-

ники, писатели, музыканты, был Кузмин, Блок, Сомов, и Василий Иванович, и Сюннерберг-Эрберг, и Судейкин, и Добужинский, и сам Павел Елисеевич. Пока чай готовили, Каратыгин за рояль сел и, уж не помню, какую-то сонату заиграл. Тут-то вот и произошло.

Скромно стоявший в дверях Сенилов тронулся от двери и, охватывая в колене то левую, то правую ногу, пошел скакать вкруг зала на одной ножке.

И не совру скажу, с час так сигал, и Каратыгин чай пить пошел, кончилась музыка, опустел зал, а он сосредоточенно, точно за работой трудной, охватывая в колене то левую, то правую когу, один уж скакал на одной ножке вкруг зала.

Скажу еще из вологодской памяти.

Жил в Вологде датский коммерсант — экспортер масла, он же и писатель, автор прославленной заграницей книги из русской жизни «Jagt paa Dyr og Mennesker» Агге Маделунг, по-русски Аггей Андреевич.

У этого-то датчанина собирались мы вечера коротать.

Помню один вечер — был Савинков, Щеголев, еще Жданов. Сидели, рассуждали — мирно шел разговор, только очень напряженно — Савинков тогда еще только готовился к подвигам своим, кипело. — И вдруг во время разговора хозяин наш ни с того, ни с сего вскочил на стол и, представляя коня, пустился по столу беситься, как настоящий стоялый жвыдкий конь.

Если бы я или Павел Елисеевич такое сделали, ну, это еще понять можно, мы с Павлом Елисеевичем, так скажу, скифы, дикий народ, но иностранец, датчанин, морской человек, выдержанный и чопорный — «Аггей гордый» и вдруг такое.

Стало быть, дело тут не в выдержанности и дикости, а есть что-то, такой стих, где сходятся и скиф, и морской человек, и Аггей гордый, и униженный юродивый в глубоких калошах, с мочальным хвостом.

Еще скажу о соседе нашем Я. П. Гребенщикове. Яков Петрович — книгочий василеостровский, книжный островной владыка, сатрап библиотечный — власы дьяконовы, а брада колом, лекции читает, бия себя в грудь и таща за бороду, отчего коль не ровен, больше всего на этом свете книгу любит, а питается морожеными овощами. Но ему не надо и мороженого — дай ему

книгу, с книгой все забудет, изжогу забудет, от которой много терпит.

Добивался Яков Петрович «Лимонаря» моего, спрашивал и в Петербурге, и в Москве — нигде нет. А у него, в книжной его казне все есть, «Лимонаря» только нет.

И вот — сам я не видел — свидетельствует Алконост-Алянский.

Из-под земли что ли, а достал-таки Алконост «Лимонарь». Зашел в лавку Яков Петрович, а он ему «Лимонарь» — и совсем не плясун, схватил Яков Петрович книжку и, прижимая ее к груди, завертелся, как самый настоящий плясун веретенщик, и вертелся по лавке, отбрыкивая и притоптывая —

Лимонарчик! Лимонарчик!

И так прытка была пляска и так неистово верчение, свидетели, бывшие в лавке, Л. И. Жевержеев и С. М. Алянский, сами поддались страсти: Левкий Иванович, схватив Шварцову «Краткую зоологию», а Алянский — Бухаринскую «Азбуку коммунизма», и прижимая к груди, оба завертелись, счастливые, вокруг книжного счастливца.

И был пляс тройкой с кличем, присвистом и чоком к великому изумлению книжников, от 12-и диоптрий и выше, а попросту слепцов, гвоздящих через стекло витрины — книжные новинки и старину прекрасную, как новь.

*

Что пляска, что письмо.

И как пение, как пляска, так и писание — страсть одна.

Надо какой-то особенный стих, какую-то ночь познания добра и зла, какой-то елочный свет и умиление перед рождественской звездой, какой-то весенний вечер — память единственной любви к невидимой цыганке за стеной, какой-то банный пар, и упоение успехом, какой-то вздыбающий призыв и радость встречи — и вот не поющий запоет, не пляшущий запляшет, а непишущий начнет писать.

писать может всякий

И разница писателя от пишущего только та, что писатель не может не писать и мастерит письмо, как певец не может не петь и мастерит пение, и как плясун не может не плясать и мастерит пляску.

Писатель — это лихач письма, как певец — лихач пения и как плясун — лихач пляски.

И таких наперечет.

Но однажды запоет, запляшет и запишет всякий.

И таких бессчетно.

Один напишет стихотворение, другой пьесу, третий просто письмо к приятелю, что-нибудь да пролопочет всякий однажды, когда найдет стих — обуяет страсть.

Писатели же по началу письма своего бывают или такие, ни подо что не подковырнешься — так все у них умно, опрятно и ледяная гладь, и вылетают они, как ученые охотничьи собаки, никогда не бывшие щенками, другие же, напротив, кувыркаются и тычутся, как косолапые породистые щенки.

От первых берет опаска, от вторых ждешь.

И те и другие, могут создать большие книги или ничего не оставить, просто промчаться или прокосолапить бесследно.

Одни писатели идут намятой тропой — пробойной дорогой с готовым словарем, сжившимися образами и установившимся взглядом на вещи, мысли и события, без всякого намека на свой взгляд, свое ухо и свою руку, и даровитейшие из них — летописцы — могут оставить большую писанную память в книжную казну. Другие же писатели прут напролом, проминая и пробивая тропу, со своим словом, со своим глазом, ухом и рукой и даровитейшие из них — строители

— могут оставить неменьшую писанную память и пример.

А все от пламенности духа, а пламенность духа

— огонь — от дара, а дар по судьбе.

Можно писать самые искуснейшие произведения, самые стройнейшие городить стройки и соединять слова самые наисердечнейшие, и, читая, ничего не увидишь и ничего не услышишь, ничто не тронет и сердце останется глухо, как нет ничего и не было. И можно вавилонить и несуразить, и такие горные груды извивов и провалов ударят по самому сердцу.

И эта тайность письма от волшебства слова, а волшебство слова от пламенности духа, а пламенность духа — огонь — от дара, а дар по судьбе.

Говорить о форме и содержании литературного произведения, предпочитая то форму, то содержание, такая же ерунда,

как говорить о птице, предпочитая то крылья, то туловище с клювом.

Нет литературного произведения без содержания — дурак напишет дурацкое, умный умное, безумец безумное, и нет литературного произведения без формы, потому что само слово есть уж нечто оформленное, ряд значков, фигурка, составленная из букв.

И если говорить о произведении литературном, то первое — о волшебстве его и о путях.

Несостоявшееся собрание
Е. А. Вершинин

Трагедия о Петре
Н. Г. Виноградов

Вершинин — матрос, простой костромской человек, Виноградов — филолог, человек ученый.

И обоим дано.

Напишет ли еще чего Вершинин, занятый, заваленный делами, строющий у себя на родине своей дикой новый дом новой России, скорее не напишет, а всю силу свою убьет на служении своем, понукая и таща за собой лесовиков, никогда не подымавших глаз, родню свою. Виноградов же непременно напишет, и первая дума его — книга.

Пьеса Вершинина — одна из обыденных сцен современной деревни: приезд инструктора по учету хлеба и собрание по случаю чрезвычайного налога, оканчивающееся избиением председателя.

Пьеса написана, как партитура, и при ее постановке видится дирижер с палочкой: действие и диалог происходят одновременно на разных концах сцены — разговор то сливается в гул, то пословно звенит. Это оркестр из человеческих голосов, музыка народной думы.

Новые люди, явившиеся устраивать деревню, говорят по-современному, как новички интеллигенты, от газет иностранно —

базируясь и координируя от коллектива и персонально —

Хор же четырехконечный гудит с концов и вопит округлым словом укладной, исстари измученной, смешавшейся России:

— Власть-то оно точно бы и наша, да нашего-то нет ничего. Говорили, все будет ваше: земля! лес! и все богатства земные, одним словом, все. А теперь говорят: нет вашего ничего, а все наше: дом твой стал наш, хлеб, скот, деньги и сам-то ты не свой.

— Батюшка, не губи, сироты мы, дети малые, я вдова, глупый мы темный народ, батюшка!

— Сирота! Вдова! Ни одному бедному ничем не поможет, говорит: лучше сожгу, а не дам.

— Батюшка, не губи — глупый мы темный народ.

Вершинин весь от жизни и в жизни, Виноградов от книг и в книге, но дух его весь в жизни: жестокая и стремительная память о Петре так же современна, как чрезвычайный налог — событие крутого дня.

Трагедия преисполнена театром и музыкой — кратка, стремительна и живописна. Читая, не выпустишь из рук, смотря — если бы довелось взглянуть — не оторвешься.

Действие и хор — узел шутовства, кощун и святости.

Петр — сначала только с Богом, потом поднявшийся до Бога — прозорливец, гигант, чудотворец.

Рядом Алексей — бунтующий инок.

Петр не жертва рока, а сам рок — водитель судеб, падающий под крестом поднятого труда, потому что человек, а все человеческое, как и все тварное, падко.

Восторженное настроение дают мотивы хоров, неразрывно вплетенные в движение действия — старорусская быль и вера, зов нечеловеческий и клич то-светный.

Волк за волком
Алексей Чапыгин

Степанида, дочь рыбопромышленника, полюбила охотника, бобыля Савата, и Сават полюбил Степаниду. Отец Степаниды самонравный — против. Савату помогает колдун Копыто, и помогает не от любви, а по злому умыслу: хочет его погубить за честь и совесть родни его, от которой когда-то натерпелся. Купцу же помогает Мишка — вор беглый и помогает не потому, чтобы добра желал, а чтобы колдуна обобрать.

После венца, когда из церкви идут молодые, Мишка-вор убивает Степаниду, а Сават душит купца. И во всем винят Савата – колдун ему указал. Но крутят и Мишку-вора – опять же колдун оговорил. Самого же колдуна убьет подручный Мишки-вора, Гришка.

– Зверь за зверем идет, человек человека доходит.

– Судьба всем закрыта.

– За человеком идти надо, как за зверем – человек зверь, злой, хитрый, корыстный. За медведем по снегу идешь, лапу его видно, будто мужик босиком шел, и по тому же снегу, глянь, лиса прошмыгнула: у лисы лапка вострая, как червоный туз. У человека след иной, по сим же приметам и норову людскому́ иди.

Намятой тропой идет автор. Самая растрехстенная пьеса без всякого намека на глобус и голоса хорового не слышно. Само собой, в описании действующих лиц даны точные указания на возраст, а декорации описаны подробно.

Язык пьесы мусорный, и из мусора вспыхивают самоцветы.

Автор владеет языком, но не властвует А может властвовать, да не умеет.

А властвовать, значит, различать голыши-слова от слов-самоцветов и еще так соединять, чтобы изнутри звучало.

– Ночь темна, смура.

– Руки белы, что березки вешни.

– Косы золото плавучее.

А рядом гугня и голыш:

– Знамо.

– Итить.

– Очинно.

– Жисть.

– Планида.

– Хошь.

– Завсегда.

– Начит (значит).

– Капостный (пакостный).

Правда, так говорят в приморском селе на севере. И говорят очень дурно. И нет никакой надобности еще и на бумаге и со

сцены гугнить и пылить. А если надо изобразить север, его передаст не это, а только музыка — ледяные самоцветы.

И это автор может.

Кроме ненужных возрастных указаний, затертых и немых слов еще выпущен на сцену заика — Гришка, к счастью, малословный, да пущена через все три акта ругань:

— В-рот-те-ноги.

*

Человека надо
Николай Кузьмин

Всякие внешние дела пошли, а настоящее бросили. Теперь только и слышишь разговору: этот богатый, этот бедный, земля, хлеб, хлеб, земля. Ведь тут гибель, брат —

— Нет на земле радостного человека. Всем больно.

— Всем трудно. И когда это другая жизнь придет? Уж сколько твердят, что вот-вот придет она, и ничего не приходит.

— Дохнуть нечем. «Да жив ли Ты, Господи?» И голоса ответного не слышно. Пусто в мире, мертво.

— В грязи живем. Так облепила тело, что и душа грязнится.

— И была тьма. И пришел свет, и стала земля, и стало солнце, и стал человек. Но где жизнь, где человек? Я вижу противных душе насекомых, я вижу гадов, впивающихся в ноги мои, вижу окровавленные морды плотоядных и усталое стадо скотов, пресмыкающихся, а человека не вижу. И я говорю вам: я пришел разрушить землю и небо. Камня на камне не оставлю от твердыни этого звериного, противного душе моей царства. Я пришел убить жизнь вашу и убью ее. Древний Бог побивал вас камнями, мором, огнем, посылал на вас потоп, а я сожгу вас словом моим, ибо уже истощилось терпение мое. Слышите, я убью вас! Вы думаете, что Бог только кроток? Нет, он и в тигре, и во льве, и в урагане. Никого не пощажу! И придет на вас море огня моего, и когда придет оно, я не выстрою нового ковчега и не посажу в него ветхого Ноя со зверями чистыми и нечистыми. На моей обновленной земле, под моим небом, я не дам плодиться породе вашей звериной. Нет спасения вам, ибо я — меч и огонь, я смерть и конец ваш!

— Из небытия, из праха вашего я создам новую землю, небо и человека. И не будет стены между человеком, землей и небом. Между человеком и небом отныне не будет раздора. Я соединю вас, я дам вам единую жизнь... а вы, светлые орлы мои, любите человека, не губите жизнь. Любите все на моей новой земле, любите, как я возлюбил вас. Довольно беззаконно царствовать на земле, довольно попираться образу человеческому! Земля напиталась кровью, она задыхается от крови и слез, она ждет вас, как ждут иссыхающие поля дождя. Человека любите!

— Орлы мои, орлы мои! Идите за мной. Вас будут жалить гады, вас будут мучить, у вас не будет крова, а вы идите за мной. Идите за мной, ибо я иду на новую землю. Орлы мои!

— Смерть ? Что смерть! Неужели смерть страшнее скотской жизни ? Жалеть? Чего жалеть? Если жизнь — так только человеческая, — — Братья, доколе же на земле моей вместо человека с образом и подобием Божиим будет скот ? Человека надо. Приди, я зову тебя!

— Он посылает в город — я пойду. Я разрушать пойду.

— Вот совсем на днях. Пиджак починил и понес. Захожу в квартиру, спрашиваю барина, говорят: во дворе. Иду, а на дворе заспанные, трепанные девицы. И не понимаю, чего их так много? «Где, — спрашиваю, — барин?» Указали. Отдал пиджак, получил рубль. И уж дома, ночью вспомнил, что это публичный дом, а барин этот самый — хозяин. Встал — и рубль за окошко. Не могу я.

— Ты пойми, я больше не могу быть скотом — я человек.

— От еды отказался: это он, видите ли, город разрушает.

— Мама!

— Что, Сашечка?

— Спасибо тебе, мама!

— За что, сердечный?

— Что родила меня.

В пьесе представлены простые люди: портной, модистка, чернорабочий, слесарь, — все это люди, живущие в нужде, без всякой надежды устроить свою жизнь лучше, а главное крепче.

В разговорах упоминают социалистов, для которых все очень просто, и которые знают, как устроить жизнь так, чтобы все было и хорошо, а главное крепко.

И, казалось бы, обездоленным людям — прямой путь.

Да так оно и есть, вон слесарь — и уж для него все ясно и просто. А про других скажу их же словами; их что-то томит.

И скажу так: и самое разумное устройство жизни на безумной земле не успокоит их душу.

Из среды таких же обездоленных и томящихся появляются учителя, пророки, спасители.

Сколько веков говорили о человеке, сколько жертв принесено для счастья человеческого, какие войны! И что же? Человека нет и не было, человек только будет, а есть и был ското-человек. И что бы ни делал этот ското-человек, как бы разумно ни устраивал жизнь — мира не может быть, умирения душе не будет, потому что всякое ското-человеческое устройство стоит на крови и держится насилием, а кровь вызывает кровь — война без конца, а с войной не благословение, а проклятие. А когда придет человек — духо-человек, не будет никаких войн, — новая земля, новое небо, — благословенные. А дойти до человека — духо-человека, чтобы стало новое небо и новая земля — благословенная земля-небо, возможно не войной, не насилием, а только отречением.

Учитель ставит сроки наступления новой жизни на новой земле-небе, ученики проходят путь отречения от всего ското-человеческого, но внешне ничего не сбывается, земля остается по-прежнему жестка, а небо грозно.

И одни с проклятием уходят от учителя к скоту, другие прямым путем идут строить разумную жизнь на безумной земле, и только третьи неколебимо стоят.

Их лишения и страдания велики.

Мать Судьба своепутная ведет их через пропасти на вершину, чтобы сбросить на пропастное дно.

И кажется — так и ждешь — вот вырвется из сдавленного горла, от измученного тела и изнемогающей души древний крик человечий: лучше было бы да на свет не родиться! И вдруг слышишь:

— Мама!

— Что, Сашечка?

— Спасибо тебе, мама!

— За что, сердечный?

— Что родила меня.

В пьесе представлены пророки и спаситель. Появляется и юродивый с трубой, который голосом хора все заключает:

я ступни твои целую — они ступали
по земле моей.
я руки твои целую — они
касались меня.
я глаза твои целую — они
глядели на меня,
все тут —
все в любви.

*

Рука покроет
Михаил Семенов-Тяньшанский

Дело было так: два парня, Григорий и Миколка Анохин, убили кого-то, Григорий выдал Миколку, Миколку закатали в каторгу; старуха Антипьевна, бабка Миколки, раздумалась: забрали внука, всех заберут и одно спасенье — рука, надо достать руку, рука все покроет.

Сказала старуха старику. Стали думать. И страх — заберут, да и жить захотелось, как другие. И вправду, без руки невозможно: ведь, имея руку, что хочешь, все можно — и убить, и ограбить, рука все покроет.

Где только руку достать?

А жил в лесу лесник Иван Никаноров, духовный человек, скопец, по слову Антипьевны, на которого и донести можно, и была у лесника дочь Настютка, а с этой Настюткой дружил Васька, внук старухин.

Надо Ваську науськать: вызовет он девчонку по лесу погулять, а товарищи его, да тот же Григорий, Семен, Петька с Настюткой управятся — живо ей руку топором отхватят и рука есть.

А с рукой все — рука все покроет.

Старуха Антипьевна и идет с Васькой к леснику за рукой, с этого все начинается.

У Настютки руку отрубили — покончили с девчонкой. Зажгли гумно, убили, ограбили управляющего. Но тут и сплоша-

ли: прежде чем идти грабить, надо было руку закопать с восковой свечой в углу под иконой, а закопала старуха, когда уж награбленное в дом принесли.

Старик не выдержал, пошел и на всех донес.

И внук Васька не вынес — во всем повинился.

Рука и не покрыла — покрыла арестантской шапкой.

— Россия — лесища-то страсть, как загудит, как завоет...

— Он-то пойдет по макушкам гулять, да деревья воротить — жертвы требует. Зеленый весь, а глазища, как у медведя. То теленочка, то бараночка привяжут ему в самой чаще, к березке или осинке, что помоложе, не то смерть. По деревьям ходит, по дуплам заглядывает, — жертвы ищет. А придет ночью, совьется клубком, в углу лежит смирнехонький такой и не видать, только лампадка коптит. А уснут все, как он выскочит и душить — кровь сосет.

— Вашу-то кровь сосет он, как паук какой, скоро всю высосет. Деньги на ваших горбах сколотил. Походили б с мово, увидали б, как люди без крови живут.

— Весь мир на крови стоит, тем и держится: убили, зарезали, что ж с того ? Без крови не прожить.

— Все — Бог. От Бога никуда не уйти: Он свой путь правит, к своей цели ведет.

— Все — Божье, все им создано. Все у Бога воруем и хозяин у Бога крадет. Один больше, другой меньше. А перед Богом — все воры.

— А ты видел Бога-то? Знаешь, какой он из себя? Не видел, значит и нет его. Ты кроме себя ничего знать не можешь, все через себя принимаешь. Коли спишь, тоже сны видишь, а небось, их нет, так и кругом тебя ничего нет.

— Нет Бога и ничего нет, только ты есть один во всем свете. Сам себе господин. Небось, за нуждой ходишь, ни у кого позволения не спрашиваешь.

— Походил я по свету, навидался. На войне был, смотрел, как кишки выпускают. Коли Бог есть, где он был в это время? Коли Бог есть, отчего мы с голода пухнем? Нет Бога. Люди нарочно его выдумали, чтобы именем его пользоваться. Притеснять друг друга. Кабы Бог был, ходил бы я так? Руку на войне

потерял, за веру, царя и отечество жизнью рисковал, а на старость побираться должен.

— Я своего сына убил. Убил и не жалею, потому через его смерть правду узнал настоящую. Думаешь, не мучился я, что ли, или так со злости убил? Нет, сколько муки перед тем вынес, а убил и легко стало. Задумал я: коли его Бог помешает убить, поверю, в монастырь пойду. Не помешал ведь, значит, правда моя сильнее Бога.

— Плевать я хочу на спасенье: каким жил, таким и помру. А коли вправду Бог есть и призовет он меня после смерти, я скажу ему: «Ты меня создал таким, по твоей воле жил я, по твоей воле хулил тебя, тебе ли судить меня?»

— И чертей нет, и души нет, и жизни другой нет: как помрешь, ничего не будет.

— Вся кровь во мне иссохла, а он о душе думает, про Евангелие толкует, а было ли это Евангелие, разве он знает? И отчего земля не расступится, не поглотит все, что творится на ней. Горя-то одного сколько!

— Отчего море-океан соленое? С начала земного слезы людские скоплялись в нем, и стало оно соленым. Вот встает солнце, а лучше бы тьма была, чтобы не видать горя человеческого.

— Сказано: будьте, как птицы небесные, а вы в землю прячетесь.

— Запалили, молодцы, люблю. Ишь, как пышет! Эх, запалить бы весь мир, то-то любо было бы!

Россия — дикая родина моя, кто же выведет тебя к свету из тьмы твоей вековечной! Нехорошо, когда человек так мучается.

На законном основании
Д. Е. Сеничев

Уже самое название комедии сулит знакомое, привычное и общедоступное.

Кто-то когда-то уж такое писал и сколько лет — давно это! — а что-то вроде этого я видел не то в Кускове под Москвой, не то в войну на любительском спектакле в пользу лазарета.

Комедию будут ставить на летних сценах, будут смотреть и гоготать.

И тема старая: брачная — о вольностях гражданского брака и о рогах законного. И построение немудреное: коленца словесные и бессловесные. А завязка — телеграмма: написано «с сюрпризом», а прочитали «с супругой».

Был у меня один приятель Прокопов, не везло ему в делах: или все молчит, или невпопад скажет. Ну, дела и расстраивались. Терпел он, терпел и надумал. И как, бывало, идти ему куда в гости, засядет он накануне за юмористические журналы, начитается, а там смотришь, — и откуда что берется! — всех со смеху уложит, и всегда успех.

— Придет блажь в голову, прорвется и женится на другой. Облизывайся тогда.

— Столоначальнику в скуло дал и все-таки опять сказали, что я виновата.

— Пожалуйте, Кавалерия Ивановна.

— Какая я тебе Кавалерия... — Калерия.

— Ну, Халерия, все равно.

— Сотри со стола!

— Никак нельзя стереть: мухи на столе сидят — когда слетят, сейчас же сотру.

— Боже мой, она умирает. Воды! Скорей воды!

— Что? Где пожар?

— Какой же это спирт, ведь это карболовка.

— Так и есть, ошибся. О, Господи, протушил барыню.

— Виноват, батюшка, Петр Иванович. С барышней в спальне замешкался.

— Что-о? В спальне замешкался?

— Да, в спальне: на постельку ее укладывал.

— Да ты с ума сошел. Для этого у нее есть Аксюша.

— Где же, девичье дело: она не может.

— А ты сумел, старый черт?

— Сумел, батюшка, по-настоящему, как доктор: взбрызнул и головку обвязал.

— Знаешь что, Аксиньюшка, мой-то родимец опять объявился. Ведь целый год пропадал, ворогуша его заколоти, я уж в поминанье его записала, а он живехонек.

— Может, это неправда?

— Нет, правда. Кум-пожарный досконально узнал. Уж у них драка была.
— Ах, ты зверь капустный, и ты меня тут поджидаешь!
— Ах, вы амурники! Молодец старина, задатки обираешь.
— Так точно, для начала привыкаем.
— Ах, он мразь сиволапая.
— Нет, не приходил. Видно, боялся, потому что все время кум ходил ко мне ночевать, просто для охраны.
— Синяк твой заживет, приложи медным пятаком.
— Кум медалью прикладывал, не помогает.
— Нездоров, живот что-то схватило.
— Давно ли он у тебя заболел?
— Только сейчас. Ой-ой-ой, смерть моя, духа не переведу.
— Это у тебя от радости или некипяченой воды.
— Что ты, что ты, с ума сошла! Это через 3 месяца-то?
— Да я тебе верно говорю: через два или через три, но это верно: видно, уж там климат такой.
— Да неужели же я скоро буду отцом, а? Через три месяца? — Ай да сторонка татарская, все может быть.

Старик-лакей Дермидоныч прыскает изо рта на барыню Дарью Павловну Загвоздкину и обвязывает ей голову — кальсонами. Он же выбегает из спальни, спотыкается и падает. Он же вместо футляра с кольцом подносит горничной Аксюше табакерку. Он же целуется с Аксюшей и табак с его усов попадает ей в нос. Аксюша чихает несколько раз. Дермидоныч приговаривает: будь здорова! Аксюша продолжает чихать и, пятясь к двери, сталкивается с барином Петром Ивановичем.

Дарья Павловна в заключительном явлении со словами: на, выкуси! — показывает кукиш.
— Замухрышкина.
— Собачья свадьба.
— Уродничать.
— Прожога.
— Провинец.
— Исаия ликуй поповский.
— Смоги.
— Смолкает.
— Засмешил.

— Курындин.
— Кухарка Фекла.
— Сатирикон — Будильник — Жупел — Зритель — Стрекоза —

Много будут смеяться и всем будет очень весело.
Ничего не поделаешь, надо же как-нибудь.

Аринушка
Софья Малиновская

Н. И. Монасеина, любимая детская писательница. Дети не только не скучают за ее тропиночными рассказами, но еще просят: дай почитать такое же. Тут ей что-то открыто — тропинка какая-то к детской душе.

И я думаю, что инсценировка «Царевен» под названием «Аринушки», так же будет близка детям, как и «Царевны».

Царевна-боярышня и нищая бродячая девочка уходят вместе странствовать — идут из терема в лес искать заповедную лампаду: кто эту лампаду увидит, от ее света у того глаза просветятся, и откроется правда.

Беглецов ловят.

Нищая девочка идет уж одна искать лампаду, а царевна-боярышня возвращается в терем, унося память о странной подруге, о заповедной лампаде, свет которой откроет глазам правду на земле, где — недоля, зависть и обида.

Н. И. Монасеина, а вслед за ней и Софья Малиновская, почему-то думают, — впрочем, так думали и думают многие писатели, пишущие по старине и по-народному, будто старина и народность выражается особым словарем, расстановкою слов, уменьшительными именами и сросшимися эпитетами.

— почто
— поведай
— забижает
— пужаться
— ин

Вместо: «за что, скажи», «обижает», «пугаться», «пусть».

И не скажут: «лекарственные снадобья», а обязательно — «снадобья лекарственные».

Все равно, как: не «глупые речи», а обязательно — «речи глупые».

И конечно:

— леса дремучие

— реки глубокие

— луга зеленые

Детям, которым предназначается Аринушка, никаких этих тонкостей не надо и ничего они не заметят, а будут совсем другое замечать, но скажу, такого рода народность и старина, и совсем незаметно, пройдут в душу и не бесследно.

В пьесе есть настоящее — и старина, и народность: это заговор, песни и апокриф.

Заговор приводится неполно, робко, но должно быть, детям как раз в меру.

зори-зорицы,
вы себе сестрицы,
соберитесь в круг,
возьмите, отгоните
от рабы божьей
ночницы,
ходни-бредни,
хожоны-брожоны,
подуманы — погаданы,
ветряны — водяны.
тут им не бывать,
тут им не стоять,
ни в очах,
ни в плечах,
ни в руках,
ни в ногах.

тридевять ангелов
златоперых, златокрылых
с неба спускаются —
тридевять луков,
тридевять стрел
с неба спускают —
сквозь семеро облаков
стрелами стреляют,

отстреливают
от рабы божьей
призоры.
как с гоголя вода катится,
так бы катилась беда
с рабы божьей.

Тоже и песня хороша:

Ехал мимо терема суженый,
ехавши, молвил он:
Бог на помощь, красная девица,
Для кого шьешь, для кого вышиваешь?

А вот и Апокриф:

Хороши твои хоромы, потолки золотом расписанные,
а нет краше поднебесного свода.
Хороши узоры по бархату серебром и шелками,
а нет краше цветов на лугу.
Хороши песни твоих подруг,
а как в майский день зальются птицы,
так в небе ангелы хвалят Бога.
Хорошо под вечер в лесу, в овраге,
слушать гремучий ручей.

Всему голос дан,
один камень молчит.

Есть Море-океан, тридцать в нем оконцев,
и те оконца тридцать китов головами затыкают.
Пришло такое время — велел Господь китам отойти
от оконцев.
Отошли киты. Запело море—
разошлось —
шумит.
Туть потоп и приключился.

Есть птица Феникс —
А солнце триста ангелов ворочают,
оттого день сменяется ночью.

А чтобы людей не попалило,
птица Феникс крылья в Океан-море окунает
крыльями на солнце кропит.

Есть еще рассказ о купальской траве.
— Одолень-трава.
Вот настоящее — тут и старина, и народное.

История о кипрском напитке
Вольмар Люцинниус — В. Н. Соловьев

История о трех кубках — белом, черном и кровавом — о кубке поэта, богача и воина — цветна и звучна.

Стихом или наинапряженнейшей прозой должно сказаться слово этой исключигельной истории любви-смерти.

И это должен исполнить автор сценария, показавший, что может мерить и весить слово.

Поэт, конечно, будет читать французские стихи по-русски, а Мэтр Жак, превратившись в заплечного мастера Хлебосолова, вздымет голову казненных — белую поэта и черную богача.

Сценарий насыщен, ясен и краток.

Арлекин, влюбленный в куклу
Константин Державин

Итальянский сценарий сделан весьма искусно, — начитанность и восприимчивость к образцам.

При стройности и простоте требовательность к сочинителю комедии чрезвычайная: дать слова действующим лицам, и чтобы было все, как по-писанному, дело большое; а сам автор и в немногих словах, неизбежных в сценарии, теряется — длинно и тяжело.

Название представления «влюбленный в куклу Арлекин» не совсем точно.

Арлекин влюблен, конечно, в Коломбину, и, спасая ее от навязанного ей жениха-доктора, подменивает ее куклой и сам же

под видом знаменитого арабского медика превращает куклу в живое, влюблен же в Коломбину и настоящую и поддельную, конечно, обманутый и поруганный доктор.

*

Мухамед, покупающий несчастия
Андрей Глоба

Базар Багдада, — волшебник, покупающий несчастия, болезни, уродства, недостатки, — живое действие, непринужденное движение и разговор.

Ничем началось, ничем и кончается.

Кругом люди базара, простые люди с их простыми горями и недостатками, которые по житейскому понятию так легко залечить деньгами, и которые, как оказывается, вовсе не могут быть измерены денежной ценой.

Путем испытания от волшебника действующие лица становятся мудрецами, и калиф, разумей, Гарун-аль-Рашид, переодетый странником, действительно находит, чему поучиться на этом толкуне житейском.

Пьеса открывает суетность житейских жалоб и научает мудрости жизни.

Бойкий язык без многословия.

Пьеса может быть разыграна на площадях и рынках, а участвовать может присутствующий и прохожий.

Камни смерти
Мария Левберг

Приезжая из Венеции куртизанка и сын генуэзского герцога, Джемма и Джианни — две гордости, столкнувшиеся в своей борьбе.

Страстный порыв желания, бесповоротный, прорывающий и самые дикие камни, как знакомо, но выражено страстно.

Я вспоминаю Италию — солнце святого Марка, голубиную грусть Форума, жуткую хмурь Палатина и красные маки старой Аппиевой дороги.

*

Шпага кавалера
Мария Левберг

Шпага кавалера и кавалер без шпаги — два героя.

XVIII век — канун революции. Много разговоров, но живых — разговоров людей. Веселье, радость и блеск, и долг, и любовь. А уж тучи идут — предгрозная упоительная пора. И читая, чуешь.

*

Дантон
Мария Левберг

Действие происходит в конце августа 1792 г. Нет ни Робеспьера, ни Марата, ни Демулена, никого из тех, с кем судная история соединила Дантона, и с кем его, надо и не надо, выставляют, да и Дантона — хотел сказать, нет! — нет, Дантон, есть «с пятнистой физиономией бульдога», говорящий и толстым, и тонким голосом.

— Мальчик! — так обращается он к собутыльнику и сопернику своему, и раз двадцать повторяется этот «мальчик» в устах бульдожьих тонко.

Или говорящий беззвучно:

— Спасибо, товарищи. Я знаю, что в ряду французских войск вы встретите предателей. Уничтожайте их так же, как я буду уничтожать всякого, кто вздумает противиться нашей воле, и помните, что все принадлежит отечеству, когда отечество в опасности.

Или просто спящий видимо на сцене и невидимо где-то наверху.

А названа пьеса Дантоном, должно быть, потому, что около имени его истинно все движется и ради него живут действительно живые лица: хозяйка таверны «Золотого Тура», графиня Адрианна де-Бюри, слуга Оливье, кавалер де-ла-Марр, Готье де Карбильяр де-Кастиньяк, гасконский дворянин.

Пьеса написана живо, стройно, без задоринки. И никого не утомит: ни зрителя, ни актера. Актеры даже будут играть ее

охотно, и не услышите никаких жалоб ни на идиотский футуризм, ни на бессвязность невыговариваемых слов, и режиссеру голову ломать не придется — звать чудодея не понадобится.

Эффекты самые разительные: Готье, пытаясь удержаться за стол, тянет за собой скатерть, посуда, конечно, со звоном падает на пол, опрокинутый канделябр, конечно, гаснет; а в довершение в темноте уж он бросает бокал.

На сцену в последнем акте приносят застреленного (стреляют за сценой) Готье, на которого Адрианна бросает увядшую розу. А в последней сцене вводится отряд красноармейцев с оркестром и знаменами.

Есть сцены самые жесточайшие: явление 6-ое — Адрианна и Дантон.

— Этот юноша, конечно, твой любовник?

— Он мне очень нравится. Что же ты предпочитаешь, херес или портвейн?

— К черту и то, и другое! Твой хмель достаточно вскружил мне голову. (Хочет обнять ее. Она отступает.)

— Я не понимаю, почему он не несет обеда?

Дантон: Я хочу тебя.

Адрианна (зовет): Оливье!

Дантон (грубо обнимая ее): Молчи. (Долго целует ее. Даже ее подавленный стон не заставляет его прервать обятия. Когда он отпускает ее, она очень бледна. Он жадно смотрит на нее. Долгое молчание.)

Дантон: Я приду к тебе сегодня вечером.

Адрианна (глядя на него с каким-то изумленным негодованием): Как ты посмел?

— Я целую ночь проведу с тобой.

— Кто тебе сказал, что я приму тебя?

Дантон: Неужели мой поцелуй был тебе неприятен?

— Ты мне сделал больно.

Дантон (снова приближаясь к ней, глухо): Я сделаю тебе еще больней.

Адрианна (не отодвигаясь): Я не хочу.

Дантон (берет ея голозу в руки и смотрит ей прямо в глаза): Ты каждую каплю моей крови зажгла желанием!

— Пусти меня...

— Ты вся дрожишь.
— Неправда.

Есть сцены самые обнаженные: разговор Адрианны с Оливье про Дантона.

Адрианна: И он заснул. Ах, сон его так крепок, что целый отряд убийц не разбудил бы его! Он спит спокойно, широкая грудь его мерно вздымается, на губах его как будто остановилась довольная улыбка. Я с отвращением смотрела на него, но он не почувствовал моего взгляда. Я долго смотрела на него.

Оливье: Вы вся дрожите.

Адрианна: Я не знаю, сколько времени прошло так. Я лежала рядом с ним и тысячу раз говорила себе: «пора». О, почему я не убила его в тот миг, когда он закрыл за мною двери моей комнаты. А теперь...

Оливье: Не надо.

Адрианна: Теперь я не могу. Я не могу убить моего любовника (с трудом произнося слова). Он взял меня. Я до сих пор не знала, что значит это слово. Любовник... Мне казалось, что страсть это только нежнейшая из ласк, объятие, доведенное до последнего конца, мучительное и радостное наслаждение. Но он... Он взял меня и... Солдат не мог бы быть более грубым... нет, это все не то. Мне было хорошо с ним... я... (закрывает лицо руками). Позор мне показался счастьем!

— Молчите, Адрианна.

— Минутами я начинала верить, что он любит меня. Он говорил, что в целом мире нет женщины, которая была бы более настоящей женщиной, чем я, что ни к кому он не испытывал такой дурманящей, звериной, ненасытной страсти, что мною нельзя насытиться.

Замечания к словам:

Лучше говорить, по-моему, по-московски — «Уедемте отсюда», а не по-киевски, как сказал бы Бердяев и Луначарский, — «Уедем отсюда».

«Нацепил на хвост Тура п а р о ч к у воззваний», — говорит мальчишка. Не говорят так никакие мальчишки, разве что в Одессе.

«Ты знаешь, я слыхал, что здесь последнее время каждый день пьянствует Дантон». Так по-писанному, а в разговоре так: «знаешь, я слышал, тут последнее время каждый день пьянствует Дантон».

Мария Левберг написала маленькую чудесную пьесу «Камни», стремительную и знойную, потом «Шпагу кавалера», полную упоительных предчувствий революции, и вот «Дантон» — пьеса революционная, повторяю, очень живо написанная с живой героиней и героем, и без задоринки — своевременно и наверняка.

Автору же следует помнить: если хочешь быть сам по себе, забудь, прежде всего, театр — осточертеневшие театральные приемы и актеров — актеров, упивающихся доступным словом легких ролей.

Дантон
Ромэн Роллан

Пьеса построена на трех характеристиках: чувствительнаго Демулена — I акт так и называется «У Камилла Демулена», — скопческого Робеспьера — II акт «Комната Робеспьера в доме Дюпле», — и обезьянского скифа Дантона — III акт «Революционный трибунал», апрель 1794 г.

И обезьянский, и скиф — определения художника Давида, действующего среди народа в III акте, самом театральном и значительном.

Самый театральный, вызывающий зрителя на сцену, волнующий и потрясающий, этот III-й и последний акт, для котораго первые два — лишь две лестницы к разгорающемуся костру, выполнен замечательно.

Сила слова и верность чувства наглядны и осязаемы.

Дантон — скиф раздольных степей, китоврас, чарующий дикой песней прирученное, расчетливое, приспособившееся в борьбе к расчетливости — другого исхода нет! — человеческое стадо.

Дантон пробуждает в душе и самой человеческой, т. е. расчетливой, видение обезьяньего вольного скифа, песенного китовраса — народ готов уж освободить его за крылатую его волю и уносящую, опьяняющую песню, но мудрость человеческая

с ее клеветой, ложью и умной находчивостью гасит порыв самый беззаветный и самый свободный, самый первородный:

— Граждане, продовольственная комиссия республики доводит до сведения народа о прибытии этим вечером муки и дров в гавань Берси!

Жизнь человеческая — стада человеческого не может идти по-обезьяню под песню китовраса — человеку это не под силу и притом же неразумно! — но и без песни китовраса жить невозможно, просто скучно, просто постыло.

Вольность обезьянских скифов с китоврасовой чарующей безумной песней и расчетливый разум человеческий со всеми умными ухищрениями, клеветой и ложью — это один из мотивов пьесы, а есть и другой— обреченность.

Демулен на суде видит свой двойник.

— Видишь, Дантон, там ...

— Что? Куда ты показываешь?

— Возле окна этот юноша.

— Этот оголтелый мальчишка с прядью волос, падающей на глаза — прокурорский писец.

— Ничего. У меня была галлюцинация. Я видел себя самого.

— Себя самого?

— Я вдруг увидел себя на его месте. Вот также присутствовал и я на процесе жирондистов, моих жертв.

Робеспьер весь пронизан ножевой печатью, а Дантон кричит из-под ножа, который медленно опускается над его головой.

*

Благовещение
Поль Клодель

Чудесно, живописно, глубокословно.

А какие колокола — восхожие и закатные, и пропастные и поднебесные!

Лебединый звон Заволжья, ведь это — только отклик колоколов, каким когда-то гудел Запад.

Земля, плоды, деревянные истуканы в зубчатых коронах, серебряный цветок проказы, стрельчатые церкви и слово —

Проникновеннейшие слова и тайные, почти недоступные или совсем пустые для ушастого глухаря, различающего отчетливо звон серебра от золотого.

А слов больше, чем движений.

Но зритель в восторге.

Как живописен Пролог — въезд строителя Краона и движущаяся за ним большая черная тень, эти скрещенные указательные пальцы Виолоны и поцелуй.

Краон — прокаженный.
Виолона — невеста Жака.

Как трогательны сцены Мары и матери.

Мара, сестра Виолоны, влюбленная в Жака, — забросок с ее клятвой повеситься в день свадьбы сестры.

Трудны, но внятны обяснения Виолоны со своим женихом Жаком — этот серебряный цветок проказы на обнаженной груди.

И до слез звучны обетованные слова и пророчества рождественской службы у шалаша прокаженной Виолоны и чудодейственно чудо — воскрешение мертвого младенца, дочери Мары и Жака.

И как сама вечерняя заря — возвращение из святой земли отца сестер Анн Верксорса.

Для постановки я мог бы указать единственного знатока колоколов, музыканта и астронома, кавалера обезьяньего знака, А. А. Борисяка.

1918—1919 г.

МЕЧТЫ

Новая драма
1903

«Новая драма» ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших философию и искусства, шел бы с ними охваченный жаждой новых форм для вы-

ражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, выняньчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг. А назначением театра должно быть изображение той борьбы и тех криков, которые горячими потоками необузданно — с шумом погибающих водопадов, сокровенно — с грозовым затишьем молитвы, изнывающей от отчаяния, выбиваются из груди человеческой, живут и плавят, и точат человеческое сердце, придавленные всею тяжестью повседневной жизни, неприглядной, тупо-горькой, нахально-беззаботной и довольной.

Выполняя такое назначение, театр подымется на высочайшие вершины — глянут в глаза человека великие дали, разверзнутся у подножия темные глуби — разыграется мистерия. И актер, и зритель, как один, озаренные, погрузятся в единое действие, в единое чувство. Голоса души невнятные и странные, голоса души, слышные лишь в роковые минуты, запылают огненными языками. И осветится земля страдной улыбкой мученицы.

Театр — не забава и развлечение, театр — не копия человеческого убожества, театр — культ, обедня — т е а т р.

О таком театре мечтает «Новая Драма». Репертуар — те произведения, которые словом своим засветили новый свет в влачащихся ночах жизни, разбили, разорвали трухлявые, тяжелые людские гнезда, открыли новые земли, бросили неведомые кличи, запалили иные желания.

Но актер — —

Истасканные приемы, угодничество перед публикой, поражающее невежество и при этом величайшее самомнение, — вот и все, что знает актер, а больше ему и знать не полагается: публика принимает!

Тысячи неоригинальнейших и пошлых драм, тысячи плоских комедий, тысячи каких-то «сцен» и «картин», неизвестно зачем взваливаются «великими» и популярными драматургами на спину этих вьючных, убранных бубенцами и колокольчиками — веселых поденщиков, а те из кожи лезут, и несут — искусства ради ...

А развращенная публика — белый жирный могильный червяк с тьмой цепких, неумолимых ножек — самодовольно переворачиваясь и вздрагивая от сытости с каким-то законно-установленным сладострастием, с каким-то мелким мещански-

прикрываемым развратом, хохочет плюющим хохотом и в ладоши хлопает, и понукает, и злорадствует.

«Новая Драма» должна идти наперекор всей этой своре хлеб дающих, всем этим хлопкам и покиваниям, и ждет к себе нового актера, не обмазанного румянами затверженного, а с открытым перемучившимся сердцем, с дерзающей душой.

Рабкресреп
— рабоче-крестьянский репертуар —
1919

Мне видятся два театра:
театр простора — это театр площадей и дубрав
и театр стен.

На площадях и дубравах:

или разыгрывается русалия — большое всенародное действо с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное;

или театр борьбы и мечты, в котором основа временная, цель устроительная, дух разумный.

Я вижу большой театральный день — по четырем дорогам сходятся на Русалию.

Начинается музыкой — симфония:

устремленность в себя, действие моего я на мое я, издействие —

я — я

Затем трагедия, страсти:

действие Рока на мое я —

А — я

Действующие лица — цари, т. е. достигшие внешних удобств жизни, не связанные внешним. Гармония их жизни — условие для выявления глубочайшей роковой беды жизни самой по себе; все блага, из-за которых идет борьба среди людей, достигнуты, и вот открывается недостижимое, безборное, только борющее, роковое.

Вечное к вечному.

Хор старцев.

Античная трагедия, Шекспир.
И третье, действие моего я на Рок:
я — А

начало сказочное — балет.
Балетом и заканчивается Русалия.

На три же части делится Театр борьбы и мечты.
Сначала музыка: боевой медный оркестр.
Затем представление — социальная драма с хором устроителей жизни.
А заканчивается процессией с пением и пляской.

Театр стен — в нем все: от Балагана до Художественного театра — обрывки жизни — драмы, комедии.

ПЕРВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Гулеванье

Умилителен Художественный театр, поучительна комедия, падет добрый стих, пойдешь в цирк на летячих чертей посмотреть, выищется случай — оперу послушаешь, но вот объявились малороссы — где-нибудь на Никитской зазеленела узенькая афиша и тут уж не то, что грех не пойти, а не пойти невозможно.

Говорю о старой Москве: и самый богатый круг, те счастливцы, которым все итальянские оперы доступны, и все, что ниже этого круга, середина всякая, и еще ниже до мелкоты и любителей театральных — зайцев (они-то и есть самые страстные любители) на чем другом, а на этом обязательно сойдутся — зеленая афиша с «Наталкой-Полтавкой» хоть кого остановит, пробуждая безмятежную память.

И это не только в Москве, а и повсюду, куда только проникает афиша — живал я по всяким городам русским, много томился зим и встречал весен, и вижу, везде одно и то же:
малороссов не обойдешь.

Главное и первое — песни малороссийские и танцы, а потом что-нибудь такое, злодейство безмерное, отчего и страх берет, и от жалости больно, Наталка-Полтавка, ерунда какая-то.

А закроется занавес, и на душе легко, безмятежно, а в ушах звенит песня

топ гопака,
а там — там над теплой землей, вижу, над морем колосьев
там такая глыбкозвонная синь,
а там — по чернилу иссеребренная звездами ночь,
гугучая —
завалились и всему — каюк

Смотришь комедию — все правдашное, а тут, чего-то не то, знаешь, и совсем не правдашное — какие дикие нагромождения, какие случаи невероятные! — а веришь, веруешь, как самой правде чистой и от ее жестокости страждешь и умиляешься от ее песенной милости.

А это-то и есть м е л о д р а м а.

И знаете: для простого зрителя мелодрама — театр первый, и все, что есть от мелодрамы, этой вот стороной песенной и потянет к себе.

И знаете, что я скажу: Чехов полюбился публике в постановке Художественного театра именно за мелодраматичность — песенность свою.

Но всех больше по сердцу малороссы, а потому что в малороссах все это до последней отчетливости живо.

Весь малороссийский театр — мелодрама.

Мелодрама Шишкова
— старый мир —
есть произведение малороссийское.

Так ее и примут — за ее чудесные сибирские песни и пляску, за ее злодейство безмерное и милость бесконечную.

Мелодрама Шишкова — театр увлекательный, который не обойдешь.

*

Мелодрама Шишкова больше, чем малороссийское произведение, и скажу так, больше многих пьес заправских драма-

тургов, имеющих все права прикрепиться к государственному академическому театру.

Трехстенная пьеса, сколок с тысячи — Шишков не француз, никакой Радловой драматургии не изучал и по Замятинским студиям письму не научался. Шишков — Вячеслав Яковлевич — дикий бежецкий человек, двадцать лет бороздивший тайгу тунгусскую — и все-таки эта первая его пьеса, мелодрама, малороссийское произведение с сибирской песней, никак не спрячется за тысячью и выделится из тысячи, а выделит ее то, что есть в ней самого драгоценного от театра глобуса —

х о р.

Есть пьесы одинокие и таких многое множество, они как бы отгорожены от зрителя рвом и крепостью, и зритель никак не может подать голоса, зритель — заключевник темничный, а есть пьесы совсем открытые, и зритель свободен, и голос его откличный внятен.

И это делает хор.

Только хор развертывает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше — на площадь.

И только через хор зритель свободен, и голос его внятен.

Хор, это поистине сокрушающий всякие стены и открывающий круг для большого действа.

*

Хоровое начало представлено у Шишкова в I-ом акте — I-ый акт вообще замечательный — в I-ом акте пьяный дьякон выражает хор: за дьяконом говорит зритель, как за себя.

Голос дьякона — голос хора.

Голос хора — голос зрителя.

Голос зрителя — глас народа.

И когда дьякон наперекор умасленным блинной масленной сдобью гостям кричит куражащемуся и измывающемуся приставу —

Дурак и скотина!

зритель повторяет от всего взволнованного сердца, как один —

Дурак и скотина.

И другого ничего не скажет, — не может сказать.

И когда дьякон — а ведь идет гулеванье, масленица, ряженые, цыган с козой — когда дьякон, возмущенный и проклинающий, помимо воли —

кони новы
чьи подковы
кони новы
чьи подковы
чох-чох-чох-чох

помимо воли, волимый большей волей —

сегодня горох
и завтра горох
приди, приди, куманек,
постой у ворот

— цыган крутится, ударяя ладонями по голенищам —

один-другой
хомут с дугой
один-другой
хомут с дугой

незаметно пристает к пляшущим, подбирает полы — видны белые штаны — и встряхивая волосами, топчется возле своего стола —

— что-ж я не человек, что ли?—
да, ведь, это я, человек возмущавшийся и проклинавший, это все мы, упиравшиеся, незаметно, помимо воли, другой волей всхлеснутые, вступаем в гулящий круг —

эх, завтра щи,
послезавтра щи,
приди, приди куманек,
меня поищи.

Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выражает голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас, а есть другой голос — другой человек — другой хор.

У Шишкова другой хоровой голос выражает Кувалда, песельник-бродяга: нам ничего не снится, ему сон снился, мы все

позабудем, он никак не может забыть, нет, он и петь не может и никакой силе не загнать его в круг, — и голос его глубокий.

И кто-то тут, вот тут, я вижу, как Кувалда сидит в сторонке, не встряхнется и грозой не возьмешь, не захлестнуть гулеванью.

Вещее сердце его рвется в тоске —

I-ый акт, повторяю, замечательный: и песней-пляской и началом хоровым — двуголосьем воли человеческой; I-ый акт все, остальное — так, под дудку.

1920 г.

Ни за нюх табаку

Евг. Замятин по праву занял место в Петербургских литературных студиях учителя прозаического письма.

Словом он владеет в совершенстве; любит и ценит слово, и ладит слова с большим искусством.

Стиль Замятина лебедянский, такая его и речь — Москва, вышедшая в степь половецкую.

«Огни св. Доминика» — первое драматическое произведение Замятина, и первое оно так же искусно, как повести, рассказы и сатирические его сказки: в слове отчетливо, в движениях — действенно, в обстановке — декоративно.

Я сказал бы: чересчур даже, что-то по-оперному; но представив себе задачу пьесы — дать историческую картину, говорю: оперность в ней при чем и совсем не изъян.

Художники измажутся красками, актеры перессорятся из-за ролей, режиссер загорится — Радлову лафа.

Зритель: простецы поверят — картина живая: — вот она инквизиция, теперь знаем; политики очередных хвостов такое разглядят в пьесе, о чем автор ни сном, ни духом — они проникнут в потаеннейший карман и там найдут желаемый кукиш; протестанты утвердятся — вот так-то они всегда и думали. Успех обеспечен.

*

В ту ночь, а была зима, пересидев всех мерзников нашего безводного колодца и накурившись до одури шалфею — беста-

башный, грешу шалфеем, душная такая трава — лег я измученный болью, но с памятью живою.

И приснилось мне, будто сижу я в нашей комнате с краю стола, на столе единственный огонек — лампадка, ну как только что наяву, и курю шалфей.

Слышу, стучат по лестнице, подымаются —

«К нам — думаю — эка невовремя!» — а не шевельнусь, смотрю на книжный шкап: в стеклянной дверце отраженный огонек лампадки.

Прислушиваюсь к стуку —

— 33-ья.

— 38-ая.

— Вот 44-я — уполномоченный домкомбеда Назарыч.

— А вот и наша площадка. Стучат.

Пойти и отпереть — стучат вовсю! — а не могу подняться, курю, слежу за огоньком — —

и вдруг вижу нашу прихожую, только очень расширенную, но все в ней, как есть, серебряную в летучих змеях, лягушках, волках, оленях, и черные скачущие духи на красном, чаровые и ядоносы,— и отворяю дверь.

Я отворил дверь —

Передо мной стоял человек: красные опущенные крылья, длинные до самой земли, красные перья — красные переходящие ко внутри в пурпур, а внутри ничего, одна кость-ребро, как на гравюре, белое в дымящемся пурпуре, а голова совсем отдельно, ничем не прикреплена, и бледное лицо — бледность опаленной солнцем иссохшей и изжаждавшейся пустыни, черная клином борода, как на востоке, но главное: глаза.

Я заглянул в глаза и увидел через них то же самое лицо и те же самые глаза, а через них еще лицо и те же глаза и через эти глаза опять то же и опять эти глаза —

всю душу мне вывернуло —

Завертелся волчком и проснулся.

*

Не от того, что накурился я шалфею, не от боли моей изводящей, явился мне ночью со стуком и пламенем демон безводной пустыни, нет, прочитанная на ночь пьеса взбудоражила меня.

Инквизиция, разрешенная так просто, инквизиция как обиходное дело, мзда испанских монахов, и шкурничество инквизитора, — историческая картина на лад доморощенным сатирическим сказкам, отзвук утонченного бездушья европейского слепого пингвинства!

Инквизиция!

Инквизиция — это явление духа человеческого, мировой акт, величайший огненный соблазн.

Огонь человеческий — вот этих рук! — огонь, которым победил человек своих братьев зверей, завоевал леса, моря, горы, воздух до межзвездных пространств, а когда-нибудь завладеет и облаками — огнем небесным и самим подземьем — огнем вулканным, огонь человеческий стал орудием спасения человека, и не в конечной жизни — устройством жилищ с всегда горячей и холодной водой, электричеством, уборными и лифтом, а в бесконечной — устройством души человеческой с неизреченным блаженством.

Инквизитор — это подвижник, достигший последней ступени, прошедший все отречение и утвердивший волю с сердцем чистым.

И вот в светлую горницу сердца, приготовленную для света, вошел дух тьмы и погибели — опаленный демон пустыни и внушил человеку самый верный из способов спасти человеческую душу.

И тогда уверенная рука с верой неколебимой подожгла костер.

И полетели искры во все края.

Заволжские огнепальные отцы «Последней Руси» да ведь это искры св. Доминика, а уставщик макарьевский, в горсти которого были души грешных простецов, не замятинский, а подлинный есть де-Мунабрага, инквизитор.

В пьесе есть обмолвки о страшных снах и огненной вере, но все вместе, вся картина — холодное безверие, свиная явь и шкура.

1920 г.

СТИЛЬ

Тропа Боянова

Русский стиль, которым славились писатели, мастеря произведения в русском стиле от искреннего ли сердца и русской воли или корыстно в угоду власти, увенчавшейся «народным» *Петроградом* —

русский стиль, с которым соединяли имя народного, и куда валилось все от песенного и былинного до косноязычья и гугни, несчастья природного русской речи, —

русский стиль, это очень просто: есть целый ряд слов и выражений и особая своя нехитрая расстановка слов.

Слова — «супротив, неведомо, молви, малость, опосля» и все эти «пути-дороженьки, горы высокие, пески сыпучие, тучи быстрые», «отколь, силушка, головушка, касатик, хлебец, старинушка», слова — ничего страшного! — но вся-то речь, весь этот уменьшительный сюк, этим словом насыщенный, и память от него до того жалкая и слезливая — бессильная.

Есть Россия жалкая,

есть Россия косноязычная,

есть Россия в шапке-закидайке чудо-богатырская, — бахвальная,

есть Россия, как тонок-сон волшебная со словом-музыкой,

и есть Россия через всю беду — через всю жестокую свою летопись крепкая и могучая с могучей великой речью,

и путь этой речи — тропа Боянова.

Не русский стиль — широкая избитая дорога — только эта тропа, только слово «Слова» единственный путь нови русской, речи ее, яркой образами, крепкой ладом, громкой живой и неуклонной волею.

*

Звериный язык

Содействие зверей в действии человеческом — театр обаятельный.

Обаяние — мана́, морока — сама суть театральная.

А если еще кроме зверей действует какая сверхъестественная сила, черт ли, ангел ли, русалка или домовой, действие этой силы еще больше манит, т. е. расширяет и углубляет театральное существо пьесы.

Звериный язык, как и сверхъестественный, вовсе это не те звуки, — не лай, не мяуканье, не кукуреканье, не шип и свист — бессловесная речь в отличие от разумной человеческой словесной, звериный язык, как и сверхъестественный, ясен и звучен — внятен как слово, и в изображении должен быть означаем по-человечески словом.

Собака не лает, — собака говорит,
и кошка не мяучит — кошка говорит,
и петух не кукурекает — петух говорит,
и куры не кудахчут — куры говорят,
и домовой не стучит — домовой говорит.

Собака только лает, кошка только мяучит, петух только кукурекает, куры только кудахчут, домовой только стучит для оглохшего, обособившегося и отделившегося человека, огородившего жилье свое забором, стенами и рвом.

Но заборы должны быть снесены, стены разрушены, рвы засыпаны, чтобы выйти человеку на широкие просторы —

всея природы.

И если это только мечта в жизни, в искусстве всегда есть и всегда было.

Обаяние — мана́, морока — суть всякого искусства.

*

Для детей

Выбрать для детского театра пьесу из пьес для детей дело мудреное: ведь ни в чем так не мудруют, как в пьесах детских.

Уж одно то, что пишется пьеса нарочно.

А нарочно — в чем угодно и где хотите, только не в этом.

Творчество в сердцевине своем всегда безумно и никогда с расчетом, в творчестве все в исступлении и осиянно, творчество — духов день души — пламя, луговая пороша, музыка звезд, зеленый вей.

Не по творчеству идет нарочно — по указке.

И сколько голов, столько и указов.

А голова голове рознь.

Много я ходил по указчикам с моей «Посолонью», книгой, написанной ни для кого, но которую встречал и у детей — любимой.

И одни говорили:

— Черти у вас все, чертенята: черти ангелятам шишики показывают, — кощунство! — это для детей невозможно. Если бы заменить чертенят —

А другие говорили:

— Ангелята у вас и все божественное, это для детей невозможно — религия опиум для народа! — если бы заменить ангелят звездами —

Так ни в какой синодальный букварь и не попал, да и в несинодальную хрестоматию не угодил.

1920 г.

ДЕТСКИЙ ТЕАТР

Волшебное
Н. Юрьин-Бенедикт. «Царевна Вспышка»

Волшебная со сказочными героями — король, принц, премудрая старуха, сторож-стоглаз, доктор, — с волшебной героиней Золушкой-Вспышкой, пьеса жива по слову и подвижна — театральная.

Будут ее играть актеры с большим подъемом, будет она смотреться с большим захватом.

И дети и взрослые придут в театр.

И старый и малый полюбит Вспышку.

За ум ее полюбит и страстность — за то и «Вспышкой» зовется! — и растрогается, когда в заключении пьесы принесут ее раненую к королю, и все откроется и станет ясным и веем верной любви повеет в душу.

Я не знаю, как надо сузить глаз и заложить уши, чтобы отметить волшебную вечную сказку — знаком злободневности и читать пьесу, как политическую сатиру.

Я сказал: Золушка-Вспышка, — неужто не ясно, что корень пьесы совсем в другой земле.

И скажу: пощечины королю — это не радловские (цирковые) и не публичные действия исступленных противников, это действия магические.

Планетарное
А. Шайкевич. «Красный праздник детей»

— Перебрасываться с солнцем мячами —

— Заливать город —

— Заливать солнце —

Действуют дети со всех концов света: и белые, и черные, и желтые.

Размах зазвездный, построение всемирное. Не хватает зоркости и слов.

— Закат золотого солнца.

— Жаркая Африка.

— Дальняя Индия.

Нет власти над словом.

— Сегодня солнце — что источник: дров не надо — пеки оладьи.

Но в языке есть густота и зной, а в приемах захват, — залог силы.

Насекомое
Зоя Пржибора. «Спящий мужичок»

По народному поверью, 1 марта на Евдокею- свистуху вылезает из норки байбак и свистит. Свистнул байбак, выходи! — весна на дворе.

С этого все и начинается, и такое начало — лучше нельзя.

А конец — величание солнца.

Протягивая руки, лапы, хоботы, крылья, величают ярь-солнце.

Пьеса насекомая: действуют, кроме птиц и зверей, муха, бабочка, комар, муравей.

Все поют на всякие лады.

Говорящий без пения, мужичок

— что ты спишь мужичок —

говорит косноязычным «русским стилем»:

— Жисть.

— Чижолый.

— Тяплынь.

— Маненько.

— Светель.

Около спящего и пробуждающегося мужичка все и вертится.

На детских спектаклях видел я много всякого — самодельного, и детям было очень весело.

Звериное
А. Валенберг. «Сахарный дворец»

Пьеса звериная: пес Барбос и кошка Бархатная лапка, две курицы, петух, да еще и домовой.

Звериное и сверхъестественное — по преимуществу детское, и такой театр для детей как раз.

Следует сократить пространные ремарки:

вместо:

«Бросив взгляд на торт» — «глядя»;

«Барбос сидит и просит, махая передними лапами» — «Барбос служит».

Самый лучший текст театральной пьесы, когда он без всяких ремарок: обозначать возраст действующих лиц и их внешность, описывать обстановку, отмечать паузы — дело бесполезное, а часто и вредное, потому что только путает и сбивает.

«Какой-нибудь», «кто-нибудь» — не разговорно, лучше без всякого «нибудь»:

— Случится какое несчастье.

— Станет ли кто тебя спрашивать.

Да вот еще что: русский человек никогда не скажет «две куры»; «не две куры» а

— Две курицы.

«Кура» — «одна кура» — такого нет слова.

А если в Петербурге в прошлые времена, когда еще кур ели жареных и суп куриный, если и говорилось — лопотал кто, то ей-Богу, лопотал, а не говорил.

А как не всякое лыко в строку, так и не всякий лопот в слово.

Русская
Александр Ширяевец. «О Иване крестьянском сыне, Ненаглядной Красоте и Кощее бессмертном»

1-я картина Сказки — образец жалкого «русского стиля».

Исключения — «вороний грай» и «ветровой посвист», а и те стоят между «путями неведомыми» и «полем-степью».

В других картинах оживленней: черти и лешая нечисть — бесовское действо — бодрят сказку.

Чар и хвоен леший припев:

— Свети, светло!

А конец — освобождение Ненаглядной Красы и смерть Кощея — полон настоящей театральной игры.

В театре народной комедии сказка должна занять место — Заказчику комедии и кавалеру обезьяньего знака Сергею Радлову поклон.

1920 г.

ТЕАТРАЛЬНОЕ

Какой соблазнительный уголок! Сколько раз с трепетом толкаясь по участкам, я думал:

если бы изобразить хотя бы день и со всем духом, каким пропитаны участки, и выразить словом, отличным от всех слов, каким только говорил участок, и краснорожий, и зуботычный, и по-русскому дурковатый, и по-простому добродушный, с пьяницей, вором, семейной нуждой и медалью.

Водя вольное и невольное знакомство среди писцов, городовых, околоточных, я часто вслушивался в их разговоры, в особенности их оборотов, словечек, и в бессловесные выразитель-

ные звуки, в подсловье, которым богата речь и отлична от всякой другой, и опять думал:

хотя бы день со всем духом!

И с особенным рвением принялся я за чтение одной пьесы, действие которой частью происходило в участке, а действовали пристав и околоточные. Но пыл мой скоро погас.

Пьеса держится на заике. Сами посудите, какой уж тут пыл!

*

В одной пьесе я насчитал до тысячи многоточий, т. е. целых три тысячи точек, а глаголы, как на подбор, все были с приставочными сами.

С-ы обессиливающие, да еще и многоточия, это такое бессилие, на которое и электричество напустить бесполезно.

*

Если хотите изобразить на сцене Венецию, для наглядности помяните несколько раз гондолу.

Для заключения пьесы хорошо подпустить колокольного звона — все покроет.

Самое сильное средство, вызывающее подъем у зрителя, это — моментально отравите героиню, а во время любовного объяснения покажите чучелу, наряженную мертвецом.

Автор пьесы может обескуражить самого головоломного из Мейерхольдов, стоит ему сделать например такую ремарку:

в невообразимой суматохе проходит
по сцене тысяча людей
среди общего шума порой доносится чей-
то страстный замирающий голос:
С е г о д н я!

Детей представлять на сцене очень просто: есть особый язык «маленьких» — слюнислов.

1919 г.

СОВРЕМЕННОСТЬ

Взрыв

Испытанные театральные приемы в построении сцен и диалога с эффектными концами под занавес — одно слово,

В з р ы в, пьеса в 4 дейст.

В старое время Суворинский театр ни в жизнь не расстался бы с пьесой, в наше время Академический Александринский встретит ее с распростертыми объятиями.

А будь пьеса на конкурсе Островского, наверняка клади в карман премию.

А современность?

Современности в пьесе или вовсе нет, или очень мало.

Если дух современности героичность, героичность героев пьесы очень слаба — кое-что в словах, кое-что в действии — а в самом нутре бессильна.

И конечно это не по умыслу автора, а по дару: автор — хороший драматург, стать его — театр Суворинский и Академический, живущий «Ревностью», «Екатериной Ивановной» и проч. изжитым.

Форма — трехстенная петля, и тут уж не может быть речи ни о какой современности.

Форма современности — хоровая.

От всей пьесы веет устарелостью: одна Петрухина, «курсистка в синем пенснэ», это такое допотопие, не понятное «после покушения на великого князя».

К словам:

— Зачем дело встало? (стало)

— Да одна русская женщина что стоит? (чего)

— Припадки в печени (просто п е ч е н и).

— Между нас есть шпион. (среди)

К ремаркам:

«Ланге говорит с сильным остзейским акцентом».

От акцента до заики недалеко, а заика излюбленный драматургами чудила, и цена такому чудиле грош.

Победа фронта — победа труда

Письмо хлесткое, рука не без навыка.

Так дирижер танцев выскочит и крикнет — и очень скоро, и очень живо, и чего-то неловко.

Заглавие — агитдень, персоны из пропечатанных регистраций и среди них шут — агитшут.

Строй и действие обращены к героическому.

Путь верный: вся, ведь, современность наша героична.

Всякое же героическое действие предполагает две силы: Иван-царевич и Кощей-бессмертный, Иван-царевич и Змей Горыныч, так в сказке, — сила на силу, и чем крепче сила врага, тем борьба ярче и подвиг выше.

Ну, а какая же тут героичность, когда и этот банкир с акциями, и поп с крестом, и соглашатель с Каутским — персоны сценария — одна слюнявая дрянь, пфу ! — и с ног.

Нет, героичность современности совсем не картонная: тут сила врага, как три кощеевы силы, сила драконическая, и трагизм современности — борьба неравная, над которой веют печальные половецкие крылья Карины.

Для создания современного героического действа мало танцевального дирижерства, еще надо подпольный искус — обострение чувств и сердца, и горчайшую беспощадную сознаваемость.

Паук и муха

Не отнимать стать: пьеса самая злободневная — и речь, и обстановка, и действие.

Тут и пустая бочка — «Я на бочке сижу» — и спички шведские с советскою головкой, и «даешь — берешь». Есть комбедчик, ком и пом, вобла, селедка, спекулянты.

Голодное петербургское утро петербургского советского служащего, вынужденная голодом денежная сделка, подделка каких-то литеров, раскаяние и донос на обольстителя и обыск у спекулянта.

Если бы голодное утро окончилось обыском не у спекулянта, а у голодного советского служащего, спекульнувшего от голода, еще было б похоже на

«обыкновенную историю с комическим началом и трагической развязкой».

Но дело не в этом, а в современности —

«современная самая обыкновенная история».

Да, мы «бедны, нищи и раздеты» — так очень верно классифицировал однажды Зиновьев — и это правда, и очень современно, но и в бедности бедняка, и в нищете нищего, и в голи голытьбы все еще веет — я слышу — вей огненного скифского вихря, пронесшегося над русскою степью.

Без этого вея нет современности.

А в пьесе нет этого вея — мечты о новой жизни, новой вере и новом человеке и борьбы за эту преступную, демоническую мечту.

Пьеса не без движения — наступает, застигает, врывается — но все это бездушно и бескрыло, а в развязке благоустроенно чрезвычайно: конечно, спекулянтам так не пройдет!

И очень скучно.

1921 г.

ЗАВИТУШКА

1

Жизнь наша короткая, и дни наши трудные, а красны они только праздниками. Ждешь Рождества, Пасху особенно, а потом Троицу с березками.

А есть и еще дни, как праздники: крестины, свадьбы. Крестин своих никто не помнит, а уж свадьбу — до скончания века. Сколько разговору, сколько воспоминаний.

Без такого, без особенного жизнь наша — одна паутина.

Ждите Рождества, празднуйте Пасху, не забывайте березку на Троицу, справляйте крестины, венчайтесь.

2

Говорить поэту «молчи», и наоборот «не молчи, а пиши» — занятие пустое.

Если есть ему чего сказать, скажет он без понукания, по дару своему выразит и мастерству ученому, а если нечего ему сказать, сам же без уговоров всяких помолчит. Дело писания — дело совсем не лошадиное, и ни «тпру», и ни «но» тут ни к чему.

3

Когда цыган нахваливает свою лошадь, это само собой понятно, ведь, иначе и не был бы он цыганом, но, когда писатель печатно критикует свое собственное произведение, т. е. разъясняет его другими словами и многословиями, стараясь показать товар лицом, ей-Богу, делает он дело не писательское, а цыганское.

Любая критика, и самая несуразная, не вызовет и доли того подозрительного чувства, какое оставляет отзыв писателя о своем произведении: критик может сказать о произведении и хорошее, и дурное, но, ведь, сам-то сочинитель, критикуя печатно свое сочинение, уж обязательно скажет одно только хорошее.

Вот какие мысли приходят у читателя, когда читает он авторские разъяснения собственных произведений.

И возможно, что читатель — прав.

А я еще скажу: лучше, не искушая ни себя, ни других, пускай поэты, вольные в своем творчестве, вольные писать какую-угодно критику и разъяснения, поменьше стараются о критике, вникая в слово, в тайну слова, — в слово, от которого большое дело бывает, так, что никакого и разъяснения не потребуется.

4

С какого месяца ни начинай год, — с марта ли, что было у нас до 1492 года, с сентября ли, что было у нас до 1700 г., с января ли, что и посейчас есть, — год идет, что солнце, и народ другого года, указного, не знает.

Повернет солнышко с зимы на весну, вот и год, — встречай его, новый!

Так с исстари встречал его русский народ песней-величием: зерну, матери-земле, солнцу, овсеню и плугу первый запев, головная песнь.

Вернуться к нашим древним новогодним обрядам — дело мудреное: столетия искореняла церковь нашу народную русскую веру. Осталось одно — встреча. Встреча новых дней солнца — Нового года.

А встретить ли его звездой, как Рождество, взять обряд добрый, но совсем уж не русский — затею папежскую, или же елкой немецкой — нашей, украшенной свечами, «девьей красотой», крестным горящим древом — елкой такой близкой по духу русскому народу, лишь бы встретить желанием, чистым сердцем, совестью и любовью к человеку.

5

Тому ревнителю старины и чистоты обрядов русских, воспылавшему ревностью проглотить рождественскую елку со всеми елочками, скажу, что по букве он прав, но в духе заблуждается.

Русскому народу известно еще из древности жертвенное возжжение свечей на деревьях — Ильинская пятница.

Но ни у простого народа, ни в старинных домах старого уклада нет такого рождественского обряда, чтобы в святые вечера зажигать елку, да и в писании нигде про это не говорится.

И вот по себе скажу, — наставленный по московской старине нашей, я не знал в детстве никакой рождественской елки. Коляду знал, знал и еще, главное, знал я свечи, и с ними, горящими на белой полке перед образами, проходят первые воспоминания мои о святом вечере.

И совсем уж взрослым я увидел в первый раз елку — ее зажгли у нас после всенощной в рождественский сочельник — и помню, меня поразили тогда ее свечи, так памятные мне и такие жаркие, а когда разглядел я, что горят свечи на крестиках елки, я понял крестный символ елки — крестного древа, а когда узнал о нашем свадебном обряде — о елке «девьей красоте»... и до чего это проникновенно, елка — «девья красота» —

Дево днесь Пресущественного рождает ...

когда все это я увидел и почувствовал, я принял ее, как нам родное, и благословил ее моим русским сердцем.

6

Что такое русалия и откуда пошла она?

Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха. С водворением же на Руси веры христианской, когда все боги идольские разошлись кто куда, как от креста бесы, а частью попали к ребятишкам на игрушки, обряд русальный превратился в мирское игрище-гульбище с пляской в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действием, а разыгрывалась она «людьми веселыми» — скоморохами, а потворствовал ей там, за нашими глазами темными, некий Алазион, князь бесовский.

Такое указание нашел я в одном из слов св. Нифонта в книге, называемой «Измарагд».

И вот, когда задумался я, каким именем именовать музыкальное действо, то лучшего ничего не нашел, как назвать по старине нашей исстариной русской — Русалией.

7

Когда проходишь мимо знаменитых святынь Киева, испытываешь особенное чувство: кажется, каждый камушек, каждое деревцо, ветер — все это говорит-рассказывает своим тайным, едва внятным голосом, и с трепетом осматриваешься и стоишь. И вдруг проваливаешься в действительность ...

Нет ни одного памятника, над которым не производилась бы реставрация. Всюду торчат леса, висят-колышутся корзиночки с малярами и штукатурами.

Леса, маляры, штукатуры.

Вот рушат или забеливают целые стены с древними фресками и прорубают окна, чтобы посветлее было, малюют удивительные виды на месте старинных поблекших изображений, не

знавших над собой поднукивающего заказа, чтобы для глаза милее сделать.

Софийский собор, Великая церковь Успения в Лавре —

И там, где некогда «роса показа место» и падал огненный дождь, и в сумерки тянулись неизвестно откуда обозы с камнями, и какие-то странные люди подгоняли странных коней, теперь с шипом несутся трамваи, и кричит промышленность наперекор переливному чудному звону печерских колоколов ...

Или все это должно погибнуть?

8

напущены еще черти, балагурами зовут себя, — черт, злыдня такой, бесспинный: спины и в помине нет, так без всего, хребет один, и висят, видно, легкие синие скользкие такие в пузыриках, в руке пила, пилой тебе руку пилит за «грехи» — за твою сказку, за твои россказни, за твой смех.

«Вот, мол, рожи корчил, покорчи-ка! Что?» — да так по-живому пилой, старается, язык высунул, облизывается.

А остановится на немножко, чтобы вздохнуть тебе, да и опять пилит.

И хоть бы конец когда!

Нету конца, — знать, кончики-то все канут с последним целованием в могилу с тобой.

Из моего толкового подлинника.

9

Остерегайтесь бесценных подделок! это я не раз видел, объявления так пишут, в газетах напечатано было: нахвалит какой цыган свое мыло либо мазь какую, да для острастки и добавит тут же:

«остерегайтесь бесценных подделок!»

«Мы должны тщательно пересмотреть все, что унаследовано нами из хаотического прошлого и, выбрав ценное, полезное, бесценное и вредное отбросить, сдать в архив».

Да кто же это, какой такой цыган черный, бесценное-то отбрасывает? Разве что послушания ради... Ведь, «бесценное», по-русскому и совсем не значит «негодное», нет, совсем не то,

«бесценное» — это то, чему и цены никакой нет, так велика цена: «бисеры бесценные».

Вот она, лихая судьба наша, русские писатели забывают родную речь, набираются слов всяких и мудреных, и цыганских, посмотрите, — «садизм», «мазохизм» и только, только эти пугалы, этот один лад на все прилучья, да не о цыганском мыле, не о какой-то мази, нет, о Достоевском, а значит, о нашем искореня русском, о России!

Да Россия-то вся страдная.

Россия страдная и огненная, —

Да так и история подвижников ее говорит нам во весь голос словом ли Вассиана (XVI в.), словом ли Аввакума (XVII в.), словом ли, наконец, Достоевского.

И эта боль, эта страда, этот костер — это-то и есть наше, и одна путь-дорога в борьбе с древностной неправдой.

Кирик вопроси Нифонта (XII в.):

— Несть ли в том греха, аже по грамоте ходити ногами?

10

«Кощунник, похабник, сквернослов русский народ!» — вот что скажет читатель при беглом чтении русских сказок.

А какие есть поразительно глубокие сказки, в них народная мысль бьется около последних тайников жизни и дает свои разгадки:

сказка Братнина — о любви сестры к брату и брата к сестре с чудесным примирением этой любви;

сказка «Рыбовы головы» — крепкое словцо для людей, мудрящих в достижении своих целей. Наша растерянность и слепота обличает в нас — что говорить! — рыбовы головы.

Тут сказалась мудрость народная, седая мудрость человека, оглянувшегося на свою долгую, полную комедий и горькую жизнь.

11

«там, в каком-нибудь дымном углу, в конуре какой-нибудь, которая по нужде за квартиру считается, мастеровой какой-нибудь от сна пробудился; а во сне-то ему, примерно говоря, всю ночь сапоги снились. Это бы и ничего, и писать об этом не стои-

ло, но вот какое выходит тут обстоятельство: тут же в этом же доме, этажом выше или ниже, в позлащенных палатах и богатейшему лицу все те же сапоги, может быть, ночью снились, т. е. на другой манер сапоги, фасона другого, но все-таки сапоги».

Эти сапоги, о которых рассказывает Достоевский, есть дело каждого.

Снятся они и в короткую и долгую ночь, и в обед, и совсем не в показанное время, как придется, пока жив человек.

И странное дело, почему-то непременно хочется рассказать о них, о сапогах этих. И у одних выходит хорошо, а у других — так, лопочут.

Я не знаю, может, у кого выходит хорошо тем за это самое — в отместку, либо в награду, Бог знает, — такие сапожищи в голову лезут, пожалуй, пожалеешь и свое уменье. И все-таки, какое счастье уметь хоть пролопотать о сапоге своем.

А то вот у нас в Казачьем переулке паспортист в доме, так он только, когда напьется: и все про свои сапоги, — а то тихий, слова не добьешься, все паспорта прописывает.

А бывает и так, рассказать-то охота, да и не охота уж, а прямо: умру — разорвусь, а расскажу.

Встретил я недавно такого — идет по Гороховой, одет чистенько — в пальто, шляпа (бывает и без шляпы) и хохочет — разливается на всю улицу, хохочет. Видно, такому они, лаковые какие с голенищами лаковыми, не ночь, а сряду ночей с десяток снятся.

А бывает и совсем по-другому — выбрал подходящее местечко, да головой бух в Фонтанку: слушайте, мол, рассказ мой!

12

Что есть человек?

Человек есть скотина беспастушная, самая озорная

И еще: человек — слякоть.

И еще: крот слепой, раздавленный, из тьмы от боли на небо вопиющий — безответно.

Власть тьмы.

Не от подлости своей и мерзавства бывает человек подлецом и мерзавцем, а скуки ради и от нечего делать.

Нахлебник.

На всякого мошенника есть свой мошенник и на всякого плута есть свой плут. Такая уж земля наша и на этой воровской земле счастлив только тот, кто ничего не смыслит и ни о чем не думает — дурак.

Игроки.

13

Нет, не умею я рассуждать. И все рассуждения Льва Шестова не направили меня, и статьи из газет не помогают, разве что Балда Балдовича —

Да где его нынче отыщешь, Балду-то Балдовича, когда все всурьез?

И о России, какая она такая Россия, чем живет и куда путь держит, как по-людски ответишь!

*

Случилось однажды, как идти Коту Котофею освобождать свою беленькую Зайку из лап Лихи-Одноглазого, занесла Котофея ветром нелегкая в один из старых северных городов русских, где все уж по-русскому: и речь русская старого уклада, и собор златоверхий белокаменный, и тротуары деревянные, и, хоть ты тресни, толку нигде никакого не добьешься.

Котофей не растерялся, — с Синдбадом самим когда-то моря переплывал, и не такое видел!

Надо было Коту себе комнату нанять, вот он и пошел по городу. Ходит по городу, смотрит. И видит, домишко стоит плохонький, трухлявый, — всякую минуту пожаром слизнет, — а в окне билетик наклеен: сдается комната. Котофею наруку: постучал. Вышла женщина с виду так себе: и молодое в лице что-то, и старуха, — морщины старушечьи жгутиком перетягивают еще не квелую кожу, а глаза не то от роду такие запалые, не то от слез.

— У вас, — спрашивает Котофей, — сдается комната?

— Да я уж и не знаю.

— У кого же мне тут справиться?

— Я уж и не знаю.

— Хозяйка-то дома?

— Да мы сами хозяйка.

— Так чего же вы?

— Да мы дикие.

Долго уговаривался Кот с хозяйкой, и всякий раз, как дело доходило до окончательного решения, повторялось одно и то же:

— Да мы дикие.

В конце концов занял Котофей комнату. Ребятишек в доме полно, ребятишки в школу бегали, драные такие ребятишки, вихрастые.

Теснота, грязь, клопы, тараканы, — не то, чтобы гнезда тараканьи, а так сплошь рассадник ихний.

«И как это люди еще живут, и душа в них держится?» — раздумывал про себя Кот, почесывался.

Хозяина в доме не оказалось: хозяин пропал.

И сколько Котофей ни расспрашивал хозяйку, ответ был один:

— Хозяин пропал.

— Да куда? где?

— Пропал.

Рассчитывал Кот ночь прожить, — уж как-нибудь протараканить время, а пришлось зазимовать.

Выпали белые снеги, глубокие. Завалило снегом окно. Свету не видать, — темь. Тяжкие морозы трещат за окном. Ни развеять, ни размести, — глубоки сугробы.

Вот засветит Котофей свою лампочку, присядет к столу, сети плетет, — Кот зимой все сети плел. А чтобы работа спорилась, примется песни курлыкать, покурлычет и перестанет.

— Марья Тихоновна, вы бы сказку сказали! — посмотрит Котофей из-под очков на хозяйку глазом.

Хозяйка как вошла в комнату, как стала у теплой печки, так и стоит молчком: некому разогнать тоску, — ей тоже не весело.

Кот и раз позовет, и в другой позовет и только на третий раз начинается сказка. И уж такие сказки, — не переслушаешь.

Клоп тебя кусает, блоха точит, шебуршат по стене тараканы, — ничего ты не чувствуешь, ничего ты не слышишь: летишь на ковре-самолете под самым облаком, за живою и мертвой водой —

это ли ветер со студеного моря-океана поднялся, ветер ударил, подхватил, понес голос по всей Руси?

это ли в колокол ударили, — и пасхальный звон, перекатный, разбежался по всей Руси?

прошел звон в сырую землю —
воспламенилось сердце —
Земля! — земля вещая мать голубица!
а там стелятся зеленые ветви, на ветвях мак-цветы,
там по полям через леса едет на белом коне Светло-Храбрый Егорий —
Вот тебе живая вода и мертвая!

И не Марья Тихоновна, Василиса Премудрая, царевна, глядит на Кота.

Так сказка за сказкой. И ночь пройдет.

За зиму Котофей ни одной сети толком не сплел, все за сказками перепутал и узлов насадил, где не надо: охотник был до сказок Котофей, сам большой сказочник.

А пришла весна, встретил Котофей с хозяйкой Пасху, разговелся, и понесло Котофея в другие страны, не арабские, не турецкие, а совсем в другие — заморские.

1904—1918 г.

ТРИ НОРЫ

Лев Шестов
Апофеоз беспочвенности

Жил себе на свете некий человек. Жил аккуратно, по-Божьи. Имел палаты крепкие и всякое удовольствие. И все хорошо шло, как по маслу. Да вот случился грех: как-то оступился. Оступился, и екнуло что-то... Проклял человек дом — эти залы, где танцуют намалеванные гости, эти гостиные, где болтают, эти детские, где учат лгать, эти спальни, где распутствуют, эти молельни, где распинаются сами перед собой... Проклял дом, лежанку, кров. Без оглядки пошел за ворота. Шел по улицам, шел по площадям. Втирался в цепь бродяг и сволочи. А когда солнце стало на полдень, покинул город и отдыхал на свалке, и, отдохнув, бродил на воле вдали от башен и тюрем. Вернулся к ночи не в дом — под дом, в подполье...

Такой представляется мне история Шестова.

Когда-то Шестов написал сочинение по рабочему вопросу. Потом поклонился кенигсбергскому идолу. И вот случился грех. Нет, пропади они пропадом, все эти роскошные заморские дворцы! Что такое «последовательно развитая система мыслей, объединенных общей идеей», Allgemeingültigkeit?... Хе, хе... Видно, соприкоснувшись с Шекспиром, Толстым, Ницше, Достоевским, нельзя уже вернуться под кровлю. И теперь, когда Шестову понадобилось ответить на вопросы, которые заговорили в нем, он уже не мог говорить «дозволенной речью».

«Опыт адогматического мышления» является гармонией афоризмов, возмутительных и циничных для ума, которого кашей не корми, а подай «систему», «возвышенную идею», и т. п. «De la musique avant toute chose»... этим знаменитым стихом заканчивается книга, которую можно было бы назвать прелюдией подпольной симфонии.

Ведь в подполье, во мраке и сырости вдруг загорается чудо, и вереницами бродят привидения, и снятся безумные сны, и ломаются, как прутики, все категории... И еще есть в подполье странные окна через землю в иной мир: найдешь — вырвешь разгадку тем тайнам, от которых на стену лезут, не знают, не догадываются, пребывая на лоне природы и шаркая в черных смокингах по глянцам паркета.

Найдет ли Шестов окна... а, может, закиснет в духоте и прели... а если найдет, скажет ли? — все равно — путь его верный.

Не искусившись, не умудришься. Не искусившись... блаженны неискусившиеся, чуть тухленькие, чуть розовенькие, духи бесплотные.

1905 г.

Лес пошел
Альбом Костромских деревянных резных досок и Ярославских пряничных

В четырех костромских выпусках и в ярославском даны образцы русского народного орнамента.

Раскроешь альбом, и глаза, как у зайчика, разбегутся.

Чего только нет там, в этих альбомах: какие лютые звери — львы усатые, кони, коньки, куры и сам журынька-журавь наш, и самовар-пыхтун, и пароход-трубач, цветы тюльпаны-розаны и другие цветы морозовые, царский миндаль, пряник Осокина, пряник Подошвенникова, павлины, птица райская, рыбы, петухи, сирины и олени златорогие и мельницы крылатые.

А есть блюдо, на блюде рыба, рюмка и нож с вилкою — закуска называется.

А есть и подорожие (молитва отпускная, что покойнику в гроб кладут), и венчик насмертный — подвижника старца Пахомия из Красноярскаго скита, ему принадлежал.

В последнем, IV-ом выпуске, вы найдете формы (манеры) для набойки, а к II—III выпуску приложен в моем именном экземпляре портрет собирателя: как живой, смотрит Иван Александрович, только что заговорить не может.

И. А. Рязановский — кореня кондового из города Костромы, от дьякона Льва пошел. Дед его о. Ондрей в Больших Солях прожил жизнь, отец по делам службы исколесил всю губернию. А сам Иван Александрович полвека отдал родной Костроме, и на романовских торжествах выходил к народу, как «строитель» Романовского музея.

В Костроме Ивана Александровича всякая собака знает, спроси на пристани любого мальчишку, живо доведет на Царевскую.

Одни его знали, как великого законника, другие, как некоего дебренского старца Иоанна-блудоборца, а третьи, как страстного археолога, ревнителя старины нашей русской.

Еще в Варнавине, где служил он следователем, приходили к нему люди старой веры, о вере беседовать, а в Кострому наезжали невские гости: проездом в свой кинешемский Теремок, живал у него Б. М. Кустодиев, почасту гостил известный этнограф, космограф и географ, певец птиц, земли и звезд, князь обезьяний и кавалер М. М. Пришвин, художник Г. К. Лукомский и царский изограф С. В. Чехонин. И мне привелось быть в Костроме на Царевской в рязановском книгохранилище, ночь напролет проводя над книгами и в беседах.

И вот после полувекового труда и пустынного жития в дебери костромской, как некогда огненный старец Епифаний, благословившись у Воскресения Христова, что на Нижней Дебре,

снялся Иван Александрович с родимого гнезда. И уж не ищите его нынче на Царевской, не спрашивайте, — тут он с нами на углу Золотоношской и Тележной у Комарова в доме: на котором доме шпиль, на шпиле серебряное яблоко и слышно, как куры поют. И не как некое ископаемое в шубе лисичьей появился он на берегах Невы-реки, а как «чудо-богатырь».

— Будь у меня глаз позорче, взял бы ружье — воевать!

Великие события грядут. Воистину, лес пошел!

1915 г.

Пещерный лев

Ископаемые львы Урала и Поволжья, Felis spelaea — пещерный лев

А думали ли вы, что и у нас на Руси не одни зайцы да лисицы, да волки с медведями, а жил сам лев — Felis spelaea — в пещерах.

Киево-печерские старцы на своем Печерске всю гору изрыли, роя пещеры, а на Зверинце пещеры были готовы до старцев — а это львовые пещеры, львы жили, зверинские старцы на их львиное место и сели.

Жили львы и по Волге.

В Жигулях дом у них был, а ходили они далеко по Волге: где-нибудь в Сарепте пашут теперь колонисты землю и дети их на картинках на льва смотрят —

Felis spelaea — а ведь было такое время и картинок не надо, выходи повыше на берег, смотри на живого — Felis spelaea.

То же и по Каме, там, где было Болгарское царство, жили серебряные болгары, и стоял Великий город, там тоже львы водились.

И на Урале водились — у Железных ворот.

А в Сибири и теперь живет тигр — уссурийский.

И у соседей наших поляков, в Келецкой губернии, на родине Марины Мнишек в Сандомирских горах львы жили.

Киевские львы — греческие львы; волжские — из Персии; сандомирские — откуда-нибудь из Франции, а камские да уральские — из Азии, матери зверей.

Вот они какие пути — львиные тропы — кругосветные!

А перевелись львы по нашим местам, убегая под надвигающимися скандинавскими льдами, в век начала великой огненной власти человека.

И лежат они в драгоценных песках — там, где роют золото и платину, — Felis spelaea.

Ушли, нет больше львов, пропали серебряные болгары, нет Персидского царства, нет и Греческого, так не будет ни России, ни Польши, ни Франции — пропадем, как серебряные болгары, и те из нас — цари — лягут в золото и платину, а рабам — завалят валуны эрратические, и ничего от тебя не останется.

Нет больше львов на Руси, но дуновение львиное вдохнулось через века дыхом воли: оно и в Самозванце, и в Разине, и в угодниках печерских — Felis spelaea.

Читая львиную книгу, все думал, взволнованный памятью моей скифской, над царственным именем Felis spelaea.

И глядя на картинки — страшные какие! — зевы да пасти да колкие когти, думал о судьбе человеческой — о судьбе народов уходящих и сменяющихся, о царях и рабах, о бесследных каменных могилах и о золотых, и о воле, которая драгоценнее золота и забыдучее камня, и зазывнее самого звучного имени.

Какой теперь редкий подарок — книга, да еще такая, и какое это великое счастье читать книгу — признаюсь, вместо рук давно уж копыта.

А написал эту книгу Анатолий Николаевич Рябинин, книгу стихов которого «После грозы» все мы читали в год начала великого исхода народов за звездною долей.

1920 г.

ТРИ МОГИЛЫ

Первая могила — на Смоленском.

От сыпного тифа помер доктор Сергей Михайлович Поггенполь.

Точный и верный, умный, знающий и любящий свое дело, железный, вот он какой был доктор железный, — самый главный над всеми докторами, как определила его Акумовна, вещая старуха.

Ученые люди еще помянут его не раз, расскажут о его науке, а я — — как часто я думал, если не дай Бог случится у нас беда, позвоню Поггенполю, буду умолять его приехать (на Остров он никогда не ездил), ну, чего бы ни стоило, все сделаю, только бы приехал! — и теперь помяну его моей верой в его знание и верность.

*

Вторая могила в Александро-Невской лавре.

От сыпного тифа помер Федор Иванович — Ф. И. Щеколдин.

Не могу я никак свыкнуться с этой бесповоротной мыслью. С похорон вернулся домой, поставил самовар и подумал: придет Федор Иванович, расскажу ему, как хоронили — —

Не придет больше Ф. И., и на Пасху не жди.

Отпевали его в Исидоровской церкви. Лежал он в серебряном гробу под серебряным покровом такой же самый, только красный от сыпи, да еще этот белый широкий венчик на лбу, как повязка или как обруч белый, да когда архимандрит, прочитав Отпускную — подорожие в путь безвозвратный, коснулся его руки, я видел, как бессильно запрыгали квелые потемневшие пальцы — темные бесплодные прутья.

С Ф. И. познакомился я в ссылке в Усть-Сысольске.

Он был честнейший человек, самый надежный. И таким знали его во всех уголках России, знали, как Федора Ивановича, которому можно доверить и на которого можно положиться.

О его политической деятельности расскажет история революции нашей, я же помяну его великую честность и любовь его к березкам да к цветам полевым — колокольчикам.

*

Третья могила у Троицы-Сергия.

Помер Василий Васильевич Розанов — самый живой из старших современников, всеобъемлющий, единственный в литературе русской, и одинокий в бродячей нашей жизни.

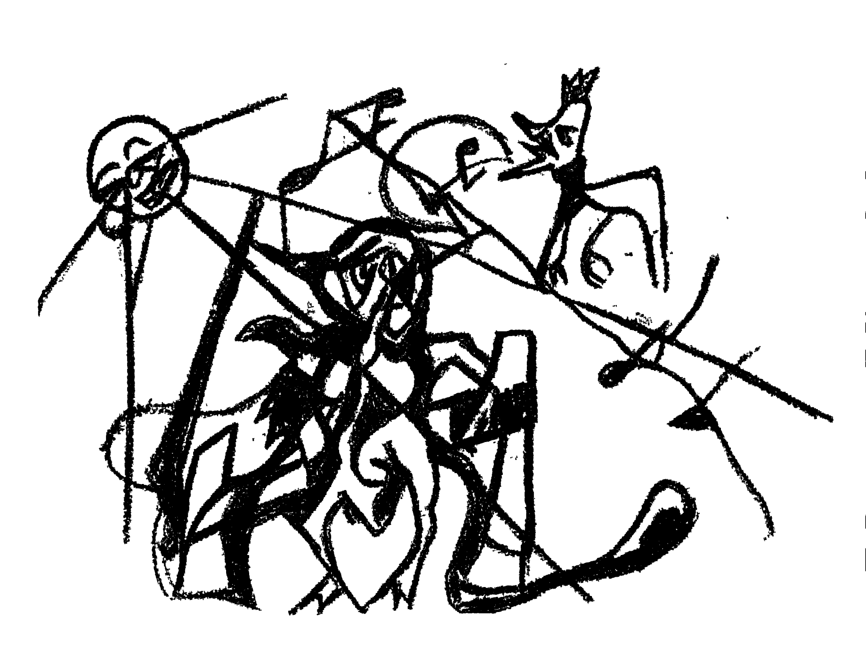
В мае 17-го года поехали мы на Шпалерную прощаться с Василием Васильевичем. Говорили в последний раз за самоваром о любимом его — о тайне кровной любви, собирающей живой

мир, и о монетах — старине драгоценной, и о докторе Поггенполе.

Напишут сотни книг, воспоминаний, станет Розанов главой в истории русской литературы, я же теперь помяну Василия Васильевича, соседа нашего, сердечность его — много выпало в жизни ему беды житейской! — и благословение его любви, которой жив и еще крепок вечно раздорный ското-человеческий грешный мир.

1919 г.

ОТЗЫВЫ НА ПЬЕСЫ



КАМНИ ГОВОРЯТ. К. К. ИВАНОВ
Сказка. В 1-м действии в стихах

Рождественская ночь, средневековый город, рыцарь Ричард, портной, начальник дозора, лев каменный, гриф каменный, ей-Богу, когда такое читаешь, сердце замирает.

Над Петербургом белая ночь, а я слышу, как снег скрипит и ветер воет за моим бессонным окном.

Видится мне <Frauenkirche> [1], золотой нюренбергский источник и как живые встают: каменный лев — Павел Елисеевич, каменный гриф — Мейерхольд, начальник дозора — Зонов, портной — Рязановский, рыцарь — Степанов Валериан.

Все знакомые, приятели, соседи.

А сам я переговариваю словами Любви и Олафа.

В канун Рождества, по другому в Васильев вечер на Овсеня звери в полночь говорят по-человечьи.

— А игрушки?

— И игрушки.

В канун Рождества, когда говорят звери, камни и игрушки, и в целом мире нет, кажется, места для злого чувства — никто никому не смеет вредить, — одно злое человеческое сердце как и в будний день, каменеет.

Оклеветанную, в пьесе она называется Правдой, морят и гонят, рыцаря — не заступись каменный лев с грифом — прикончили бы.

И хоть в сказке все это представляется, а все равно, как в жизни происходит, увенчанной человеком и человеком же опакощенной.

Не знаю, нашего брата, сами знаете, ничем не прошибешь, но попытаться можно.

Пьеса нравоучительная.

---

[1] В рукописи пробел для вставки иностранного слова. Вставлено по тексту книги «Крашенные рылá».

Только обязательно надо переделать стих — просто переделать, не мудря, простым словом.

х.

— Где же милосердие то, которому учил нас Тот, Которому ты служишь.

А вот говорит рыцарь Ричард:

— Кажись, я не один на эту ночь — Святого торжества лишен приюта... Ба, как это странно — Прости, что взял я смелость на себя нарушить, может, твой покой, но ты озябла, вся дрожишь.

Он же:

— И я тебе, коль позволишь, про сказку дивную скажу и время незаметно пролетит, пока ты отдохнешь.

Он же, рассказывая сказку:

— И на поляне в дупле могучего развесистого дуба увидел он прелестное созданье, которое за пряжею сидело. Оно блистало белизной, а золотые волоса искрились подобно солнечным лучам.

х.

А переписана пьеса удивительно хорошим шрифтом — залюбуешься.

27/ VI-1918 г.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ А. ПАДРОВОЙ
СПб., 1903. Стр. 176[1]

I
Сватовство Вавилы Силыча
Комедия в 3-х действиях с пением

Деревенский богач Вавило Силыч Кулакин затеял во что бы то ни стало жениться на учительнице Софье Николаевне. Бобыль из помещичьей бедноты, он же и поэт, Яков Васильевич

[1] *Имеется в виду:* 176 с.

Певцов тоже задумал жениться на той же Софье Николаевне. Сама же Софья Николаевна готова выйти замуж за приезжего из Петербурга Владимира Степановича Поспелова. А за Якова Петровича готова выйти замуж Таня, крестьянская девушка из богатых.

И ничего из этого не выходит, впрочем, все дело тут не в желаниях и хотеньях, а в пении — песнях перепетых и переигранных.

Автор очень верно приметил от житейской правды, что за собой мало мы чего замечаем и возмущаемся, встречая в другом свое: Таня, ревнуя Якова Петровича к Софье Николаевне, кричит на него, а сам Яков Петрович, ревнуя Софию Николаевну к Поспелову, кричит на Софию Николаевну, а сама Софья Николаевна кричит на Поспелова и все возмущены на чужой крик.

Вот и все.

Слов и самых подгорелых, сколько хотите, всяких мыслей — без электричества.

Остается пославить отдельными словами:

— Давило Силыч.

— Физоломия и физомония.

— Шлифт и шлипта.

— Патьеры.

И еще:

— За обедом в торжественных случаях говорят ТУШ.

II
Невольница
Драма в 4-х действиях

Действие происходит в крепостное время.

Богатый помещик умирающий старик никак не может примириться со своей смертью и дело, которое считает своим первым — дать волю незаконной дочери, воспитаннице Груне — этого дела он не делает, откладывая до выздоровления. И Груня, и жених ее Фор Васильевич умоляют старика поспешить, но старик не хочет слышать. Да так и помирает.

Дом и все имение достается мужу племянницы старика Егору Михайловичу.

Егор Михайлович в отместку Груне, которая отвергает его домогательства, выдает ее замуж за крепостного Степана. А этот Степан всю свою жизнь думал жениться на Дуняше.

Все кончается после мытарств в семье Степана смертью Груни.

Со всей правдой истинной автор подметил наше исконное с верхов до низу — от помещика до крестьянина — ничем не прошибаемое свинство.

Написано театральными словами.

Из смешного можно отметить лишь один оборот словесный; лакей говорит «нектар», а горничная переводит по-своему и из нектара выходит «лектор».

И еще скажу, но уж совсем не из смешного, а из вкусного; перечисление наливок.

Сливянка, перцовка, грушовка.

Да упоминание о булках — к мучному делу.

Сама я эту булку для вас испекла, свеженькую, с изюмцем; все чистенько сделано, пшеницу на муку сама перебирала, каждое зернышко.

Кушайте спокойно.

III
Измена
Комедия в 3-х действиях

Дмитрий Николаевич, ученый человек, пристроившийся к выгодному месту, влюбился в Лукерью Егоровну, садовую барышню, и нашел через нее свет жизни.

Никифор Иванович Хрюнов, богатый купец, истомившийся от своего богатства, тоже влюбился в Лукерью Егоровну и нашел через нее свет жизни. Для Лукерьи Егоровны Хрюнов выгоднее Дмитрия Николаевича и она, не порывая с Дмитрием Николаевичем, соглашается выйти замуж за Хрюнова.

Жена Дмитрия Николаевича, приютившая Лукерью Егоровну, как дочь старого его товарища, открыв обман, уходит. А Дмитрию Николаевичу открывает глаза на Люлюшу один из бесчисленных любовников Лукерьи Егоровны Иван Никанович.

Много пения и цыганского, и не цыганского.

Одно из действий в ресторане.

Автор очень верно подметил, что такая вот Лукерья Егоровна дает свет жизни, а почему-то все честные люди и даже те, кому она светит, в конце концов ее проклинают.

– – –

«Перевод на иностранные языки разрешается под редакцией автора».

Я думаю, что переводить не стоит и ставить не стоит — слова плохие и потому еще, что очень все известно и очень скучно.

<1918 г.>

АННА ГАНЗЕН. РАЗОЧАРОВАННЫЙ ИВАНУШКА ИЛИ БАБА-ЯГА СВАХА

Пьеса в 3-х действиях.
Пер с франц. М. А. Потапенко

Пьеска для детей в стихах. С приложением шуточной афиши и кое-каких наставлений для постановки пьески по-домашнему.

Просватали Иванушку за старостинуТанюху, а ему этого мало. Вот идет он к Бабе-Яге: пусть Яга покажет ему невест заморских.

Баба-Яга ему и показывает — всяких, и ни одна Иванушке не по нраву: ни испанка, ни итальянка, ни шведка, ни грузинка. А под конец вызывает Яга старостинуТанюху. И тут Иванушка видит, что именно Танюха как раз его, и искать невесты никакой не надо.

Вся пьеса заключается в том, что Баба-Яга выпускает невест, пляшущих всяк свой национальный танец.

Танцы — это добро, а вот недобро в том, как говорит Яга с Иванушкой — да к тому же стихом:

— И уморился же я... Брошу, кажись —
— Чтоб пусто было ей, Яге, да кстати и свахе —
— Не стоишь сам-то ты таких лебедок —
— Не девка, а малина, маков-цвет —

— Как в нос забил мне русский дух.

— Челом те бью —

— Так уж того... я, слышь, не отопруся —

На такой же лад написана и афиша, только пьеса «по-народному», а это «для маленьких».

Шуточная афишка эта, как и сама пьеска, была написана ко дню именин одной маленькой девочки...

— В зальце «В тесноте да не в обиде» имеет быть представлено —

— Артисты доморощенные —

— Костюмы самодельные —

— Декорации художника Безпритензия —

Пьесы никак не исправить и ставить ее не годится.

9. XII. 1918 г.

ТЕТКИНО ДЕЙСТВО

Сен-Жорж де Буэлье. Карнавал детей. Пьеса в 3-х действиях. Пер. с франц. М. А. Потапенко

Изд. журн. «Театр и Искусство», СПб., Вознесенский пр., 4

Пустяковая пьеса — действие происходит в Париже в наши дни — умирающая на сене в продолжении двух актов героиня с роскошными золотистыми волосами, вопиющие, душу раздирающие объяснения умирающей матери с дочерью-невестой: мать не хочет, чтобы дочь выходила замуж, потом мать признается в своих прошлых романах, а дочь отрекается от матери, не прощая ей ее прошлого, две тетки, воплощающие всякое зло, из-за них когда-то убежала из дому героиня и теперь из-за них и умирает — на этих несчастных тетках все держится, а на конец — Антим и девочка Ли, что-то вроде Анютки и Митрича «Власти тьмы».

Написана пьеса стройно, но утомляет своей пустотой.

Как представление пьеса могла бы быть и занимательною, и значительною; за сценой карнавал — маски и музыка врыва-

ются в теткино действо и иногда удачно хороводят действие. Но три акта музыки и масок, хотя бы и со звериными головами, надоедливо.

Антим, как Митрич, тоже философствует:

— Все всегда повторяется.

— Ничто ни к чему не ведет.

— Можно стремиться к благу, а кончить злом.

— Можно желать зла, а кончить добром.

И эта философия Антима, по его же словам, думы мертвой героини, которую в соседней комнате обряжают, чтобы в гроб класть.

А сама героиня перед смертью так решает жизнь:

Жизнь — это прекрасный карнавал, — говорит она, — у каждого надета маска и поэтому так легко бывает ошибиться.

Пьесу не стоило переводить.

Такого добра и у нас вволю — не прокопаешься.

<1918 г.>

ТАК СКАЗАТЬ

В. Леснов (псевдоним). Из недавнего прошлого, пьеса в 4-х действиях из времен Керенского

Константин Иванович Нашатырев чиновник-большевик — прекрасный благородный человек.

И Иосиф Антонович Самов, шкипер дальнего плавания, тоже прекрасный благородный человек — днем, разоружая рабочих, арестовал он матроса, а вечером, защищая Нашатырева, застреленный, умирает.

Но и Гади Ахметович Холилов, офицер дикой дивизии, тоже прекрасный благородный человек — он однажды стрелял в Нашатырева, а когда матросы, приняв Нашатырева за шпиона, приговорили его к расстрелу, освобождает его.

И это очень хорошо — в этом большая правда: и большевик, и шкипер, и дикая дивизия — все страждут и всем один отпуск. По-другому представить дикую дивизию, скажем, благород-

нейшей, а большевика извергом, значит, обездушить и обезножить действующих лиц.

Для публициста или агитатора все дозволено: он волен очернить что угодно, втоптать в грязь кого угодно: для художника же есть цепи, и эти цепи тянутся оттуда — как Лествица Иоакова, и все что есть, от звезды до тифозной бациллы осенено «да будет» и равно близкий пучинный дух и воздушный демон, чистейший подснежник и Ванька Каин.

Автор это чует и в этом правда его пьесы.

Пьеса современная — из времен Керенского.

Современность влечет как запретное, или как то, чего нет, как для пьющего вино, для курильщика папироса, для аскета женщина, для воина дом, для грешницы непорочность.

Современность остра и горяча, как печка, когда она готова, чтобы печь хлебы.

Изобразить современность — или надо исступление растерзанного сердца или осенение — небесный дар Богоявления, Духов день.

Есть и третье — рисунок с натуры из виденного и испытанного — беллетристический документ для будущего историка.

К этому третьему принадлежит пьеса — разговоры нам напомнят газету, слухи, пересуды.

Автор понятлив и приметлив.

Последнее действие в Смольном. Все действие в речи Константина Ивановича. Речь подлинная с обязательным «так сказать».

«Так сказать» агитаторское закреплено, а того кита, как «смогу» — самого характерного для времени Керенского («могу» — это мощь, сила, а «смогу» — бессилие) не замечено.

Построена пьеса внешне: есть убийство, есть окопы, матросы, Смольный, но такой драматизм только кулисный.

Только там, где чуется рок, только там не видишь ни кулис, ни напряженного актера, а только душу, которая страждет.

Пьесу следует сохранить, как беллетристический документ развязки великой мировой войны 1914—1918 г.

<1919 г.>

НИКОЛАЙ ЩИТОНОСЦЕВ [АРХИТЕКТОР Н. ШИЛЬДКНЕХТ]

ИМЕНИНЫ ПЕРЕПЕТУИ НИЛОВНЫ, ИЛИ ОТКРЫТИЕ ИГОРНОГО ДОМА

Неправдоподобное происшествие в 5-ти действиях 1892 года

Один дворник пропил другому тулуп за три рубля. А была зима. И как очхнулся [так! — *Ред.*] несчастный, полез отбирать тулуп назад. Ну, тот не отдает. Подрались. А рассудиться не могут. И пошли в участок судить тулуп.

А в участке только что пристав распекал околоточных за лодарь, и, убеждая ловить воров, раскрывать притоны и всякие дома, жаловался на тишь да гладь в его районе. Ему от полицмейстера нагоняем попадает и само собой никакой награды.

И когда дворники явились со своим тулупом, они застали в участке одного только пьяного околоточного, который приткнулся в карцере подремать. Околоточный взялся рассудить их судом Соломона: затеял тулуп разрезать. Дворникам не понравилось, и напустились они друг на друга: один тычет, что в доме его хозяина темные личности скрываются и потому в окнах всю ночь свет, а тот ему отшвырнул притоном, будто у его хозяина картеж. Околоточному незачем уж и тулуп резать, сам клад в руки дается: стоит только проследить, и воры будут, и притон раскроет. А за то награда: и приставу награда, да и он не в убытке, еще и приставом сделают.

Дальше все очень просто. Чиновник Михаил Михайлович затеял любительский спектакль, чтобы дочерей пристроить, спектакль сладился, созвали гостей и только что разрешения не достали, а играть должны были в том самом поднадзорном доме, где дворникам служил тулуп. 1892 год, и, конечно, пьеса, сочиненная для этого спектакля, декадентская — ерунда, и, надо сказать, очень неудачная, какой-то отписк от треплевской мировой души, в стихах под соловьиную пародию.

Скуки ради разложили столики и нетерпеливо уселись за винт. И в самый разгар пьесы, а, стало быть, и игры, нагрянула полиция, зацапала голубчиков и в участок: актеров наряженных, а прочих так, кто попался. Ночь в участке, головоломный

допрос и, <на>конец, бумага от обер-полицмейстера — предписание освободить.

* * *

Какой соблазнительный уголок. Сколько раз, с трепетом толкаясь по участкам, я думал, если бы изобразить хоть бы день и со всем духом, каким пропитаны участки, и выразить словом, отличным от всех слов, каким только говорил участок, и краснорожий, и зуботычный, и по-русскому дурковатый и по-простому добродушный, с пьяницей, вором, семейной нуждой и медалью.

Водя вольное и невольное знакомство среди писцов, городовых, околоточных, я часто вслушивался в их разговоры, в особенности их оборотов, словечек и в бессловесные выразительные звуки, в поделовье, которым богата речь и отлична от всякой другой, и опять думал, хотя бы день и со всем духом — —

И с особым рвением принялся я за чтение пьесы, но пыл мой скоро погас.

Есть кое-что и удачное: и так, и для смеху.

Про дворника: «в три часа ночи, ему бы тут только и сторожить, а он дрыхнет: уйдет в свою шубу, словно кукиш в кулак, и никакими трубами не разбудишь, а те, что не спят, дерутся перед домом — —»

Пристава околоточный в разговоре с другим околоточным величает «наш настоятель».

Хороша тоже фамилия пристава «Фимиамов», который открыл [выгреб], не согласный с «чертежами обязательного постановления».

Пьяный околоточный кричит на дворников:

«Ах, вы оглобли полосатые, говорите сейчас, где вы водку пили». Дворник: «Ей-Богу, нигде». Околоточный: «Так с чего ж тебя хмель забодал». Дворник: «А это вчерашний сидит» . Того же околоточного оклик: «Собачьи ноздри».

Когда Михаил Михайлович объявляет дочерям о своей затее устроить домашний спектакль, те от удовольствия набрасываются на него и обнимают: «Ну, хорошо, хорошо, — отбивается отец, ишь ведь облепили, точно мухи — подсолнечник».

Отзыв Михаила Михайловича о современных женихах: «Какой от них прок — недавно за ужином Крацус так набро-

сился на икру словно он три года женат, а он, подлец, и предложения не делал».

Для изображения бушующего моря один из актеров-любителей советует спрятать под голубой коленкор горничную и казачка. «Они вам такие волны подымут, что чертям станет тошно».

* * *

Вся пьеса держится на заике, который, по собственному его выражению, пускает красноречие.

Автор в прошении своем в Театрально-драматический комитет выражает пожелание, чтобы была поставлена на петербургской сцене пьеса эта его, «которую многие читавшие ее находят безусловно и оригинальной, и интересной».

Сами посудите, один этот заика, эта ось — —,

Нет, пьеса никуда.

<1919 г.>

ДМИТРИЙ ЩЕГЛОВ. БЕРЕГ БЛИЗКО

Лирико-драма в 3-х действиях

> «Посвящается моим первым учителям на пути родном и единственном — Надежде Федоровне Скарской и Павлу Павловичу Гайдебурову»

Выписываю пролог лирико-драмы:

«Тише! Открывается слово! Слово о жизни великого...

Слушайте вы все пришедшие сюда!

Веселые и печальные — слушайте!

Одинокие или пришедшие от уюта домашней кровли; все вы — разные. Что вы хотите увидеть? Хотите смеяться или грустить и плакать...

Тише. Вы увидите слезы в восторге и смех в страдании!

Мы хотим подняться с вами на крыльях могучего духа!

Мы хотим заплакать от достижения, от пляски-песни, от истины, которая смеется, и радости... Мы хотим достигнуть радости!

Если слушаете вы — отчаявшиеся люди, если слушаете это вы — кричащие о помощи, мы хотим показать вам достигшего! Мы хотим поднять вас выше самих себя!

Поднимайте же сердца ваши выше, все выше!»

Действующие лица: он, отец, сестра, невеста, тихая, жилец, неизвестный, знаменосец, юноша, восставшие — мужчины и женщины.

Если бы ему, отцу, сестре и другим дать имя, т. е. окостить и вдунуть дух. Тогда бы рассеялось пуховое что-то, пелена что ли, которая соединилась у меня с названием пьесы лирико-драмой.

Пьеса написана восторженно, даже чересчур.

— Скажи, ты никому не отдала того поцелуя, который и подарил тебе тогда ... последнюю ночь?

— Нет.

— Значит, ты и в поцелуе девушка! И ты пришла ко мне. Дай мне руку твою — девушка! Спасибо тебе! Что за сила таится в вас — девушки? И восторженно, и высоко, даже чересчур.

— Ушли. Я один. Я могу молиться тебе — Дух! Как тихо. Как темно. Это — ночь. Ночь... Где-то опять спят мирно, где-то пробуждаются песни влюбленных. И моя душа — тоже песнь любви. О где ты — далекая жизнь... О как ты бесконечна. Я люблю тебя! Люблю как девушку... да, как девушку... (Кто-то быстро вбегает.)

— Лес окружают.

— Как девушку».

Надо забыть все виденные, читанные и игранные пьесы и только помнить, не помнить, а как-то вдыхать тот Дух, который веет над не развеянным и движется в живом; надо забыть все слова и выражения, повторяемые бестолочно или имеющие глубочайший смысл, не обессмысленные ничего не проникающим глубокомыслием.

Не надо говорить:

— Буду смотреть в небо, любоваться его бездонностью и мыслить, мыслить.

Не надо говорить:

— Работай голова.

Не надо говорить:

— Подними свою душу и заставь ее смеяться.

Автору следует укрепить свое чувство и слово — невозможно так течь! — и, если возможно, (дано) найти свое слово.

Пьесу не следует включать в репертуар.

<1919 г.>

АГИТАТОР Н. М. ПЕРМЯКОВ. ДНИ БОРЬБЫ

Пьеса в 3-х актах

«Посвящаю дорогим камышловцам»

Действие происходит в Петербурге в канун февральской революции 17-го года. Петр Исаич Пузырев, фабрикант, соблазнил Марью Степановну Грачеву, сестру своего рабочего. Надоела она Пузыреву, а, главное, ребенок родился, он ее от себя и прогнал. С ребенком возвращается она домой к матери и брату. А в это время на фабрике случилась забастовка, дома и без того было трудно. Мать прощает, а брат проклятием встречает сестру. Но потом идет к Пузыреву и застреливает его. Революция застает Грачева в тюрьме. Сестра с матросом и студентом, за которыми следуют солдаты, освобождает брата. Засевшие в кусты городовые стреляют из пулемета.

— Сюда, товарищи! — кличет Грачева и падает, сраженная пулей.

Николай, выбегая из тюрьмы: — Ура, товарищи, с победой! — увидя труп сестры, — сестра Маня, ты ли это? В расцвете лет, Маня, — плачет.

Солдаты: — Не плачьте, товарищи, победа за нами.

Николай: — Верно, товарищи. Во время боя по убитому не плачут. Да здравствует революция! Долой оковы!

Солдаты в один голос: — Долой, долой.

Гриша (студент): Товарищи! Шапки долой, вечная память павшим в дни борьбы, — запевают. Все снимают шапки поют над трупомМарии «Вы жертвою пали». Занавес.

(13-го мая 1919 г. Дер<евня>Чужекшур Вятской губ<ернии> Глазовского уезда).

«Пьеса была поставлена в селе Ягошур Вятской губ<ернии> Глазовского уезда кр<естьянами> Камышловского полка с местной молодежью».

Пьеса краткая, это очень хорошо.

Автор говорит про себя, что «он не обладает специальностью в этом отношении, так как сам — рабочий Петербурга», и краткость его тем более хороша, потому что не специалисты, все, начинающие писание с драм, пишут обыкновенно ужасно пространно.

И еще хорошо, есть в пьесе наивная театральность:

Зверь, тиран и кровопийца Петр Исаич Пузырев дома не иначе ходит, как во фраке (это подобно тому, как царь обязательно должен представляться в короне), в дому Пузырева, «роскошно обставленная комната, слева кушетка, справа телефон, посредине стол, на котором кипит самовар».

Хороша фамилия околоточного: Липатов.

И разговор у Липатова с Пузыревым подходящий:

— А здравствуйте, Сергей Иванович. На чашку чаю с нами!

— Некогда, уважаемый Петр Исаич, тороплюсь к себе. У меня, знаете ли, служба. Только уж по вашей просьбе лично приехал.

И совсем нехорошо и совсем не годится:

«Грачев одевает шляпу».

Точно шляпу раздеть можно.

Шляпу не одевают, а надевают на голову — на дурацкую, пустую, умную, веселую, победную, больную и здоровую, смотря потому, какую кому Бог послал.

Автору хочется, чтобы пьеса была напечатана.

Напечатать такую пьесу дело не мудреное, только не стоит этого делать, для самого же автора лучше.

«Пьеса составлена в свободную от работ минуту на фронте».

У автора, безусловно, есть наклон театральный, пусть попробует, напишет что-нибудь и не как агитатор, а так, и не в свободную от работ минуту.

Литературный труд есть такая работа, свободную минуту от которой — — — можно что угодно, а не наоборот.

Рекомендовать пьесу к постановке по литературным ее качествам нельзя.

<1919 г.>

С. А. ТЕФИЛОВ И О. Т. ЕФИМОВА
ЯМА ЗЛА И ПОРОКОВ

Повесть в 4 д<ействиях>

Сюжет заимствован из повести А. Куприна «Яма». Стр. 38[1]

Есть такие уголки жизни и такие люди профессиональные, жизнь которых влечет к себе.

Когда видишь порожнем белые дроги, на которых, жуя, трясется возница, или гробовщика, пробирающегося со своей покойницкой меркой в дом со спущенными шторами, или сыщика с пружинным глазом или, как в старину, бывало, заплечного мастера, всегда обернешься и проводишь глазами.

Дворцы, мертвецкие, острог, архиерейские покои, участок, веселые дома, разве можно пройти мимо просто, как проходишь дом соседа или стенку домов, где живут такие, как ты.

И скажу так: пока будут плодиться на земле люди, а с ними распря, останется застенок и веселые дома, пока будут плодиться на земле люди.

Повесть Куприна все читали.

Переделать ее для театра – дело верное.

И совсем было зря прибавлять к Яме «зло и порок» и напрасно измышлять зазывные заглавия:

1. Жизнь падшей. Дом любви. Жрицы Венеры.
2. В омуте разгула. Веселье в Яме. Час свиданий.
3. В отдельной комнате. Пути жизни. Перед рассветом.
4. Как ты дошла до жизни такой? Подвиг. Из омута.

И без всякого, всякий, увидя афишу с «Ямой», остановится.

Чувства благородные одушевляли автора повести, и этот дух возмущенного сердца передался и в театральной перестройке.

Действия нет, одни житейские передвижения, но цель в конце концов достигается: при последних словах и сам любопытствующий зритель и, может быть, ожидающий Бог знает что, — ведь дело-то происходит в Яме! – заплачет.

А что такое театр, как не смех и слезы!

<1919 г.>

---

[1] *Имеется в виду:* 38 с.

КОМЕДИЯ О ЦАРЕ МАКСИМИЛИАНЕ И НЕПОКОРНОМ СЫНЕ ЕГО АДОЛЬФЕ

Материалы. Свод 17-ти вариантов, сделанный Вл. Вас. Бакрыловым

Комедия о царе Максимилиане любимое народное представление. Разыгрывается комедия в разных местах по-разному. Поэтому и записи различные. Сделать свод записей и издать такой свод для руководства к постановке любимой комедии — дело полезное.

Выйдет, конечно, большой Максимилиан, но его можно как угодно сжимать и укорачивать, смотря по театру.

Само собой, это еще не все, не конец, еще должно быть последнее — воссоздание комедии — должно появиться действо о царе Максимилиане, завершение всей народной комедии. И это будет. А пока что, пусть для театра будет свод различных записей.

Бакрылов соединил 17 вариантов. И работа его не пропащая. С нее можно начать издание народного театра, на что имеет все права комедия единственная — эта портянка Шекспира.

— и до чего мы, русский, беднющий народ —

Шекспира у нас нет, одна портянка, и ее, эту портянку Шекспирову, надо обязательно в первую голову.

Труд Бакрылова может быть настольной книгой о царе Максимилиане.

Но в том виде, в каком он имеется сейчас, в рукописи, издан быть не может.

Он может и должен быть издан только после тщательной редакции.

И вот почему.

Я еще не знаю всех 17-ти текстов, которые входят в свод, но я знаю одно, что напущено по всем 63-м явлениям много пузырных звуков (явл. 34 стр. 69, 76), рыга, слюны и икоты, и получается такая портянка — в три пара пар прошибет.

Я знаю, что не домыслы составителя — не его искусство эти пузырные звуки, все это имеется в записях — это-то уж записано и проверять нечего, — но из того самого, что составитель сво-

да, соединяя варианты, пустил и пузырные звуки, мне ясно, что ему совсем неясно, зачем это он затеял свою большую работу.

И еще я не знаю, уяснил ли он себе точно, что соединять и как.

Свод вариантов имеет целью представить пьесу наиболее полновидно и полносогласно по театральности и слову.

Уж коли Шекспирова портянка, так вот вам [портянка], извольте, портянка-с не простая.

Свод должен быть образцовым текстом, по которому предлагается разыгрывать пьесу.

Ну а если покажется мало и захочется для пущего развлечения и потехи пустить пузырные звуки, что ж — что свинством, что воровством Русь наша крепка, и, кажется, никакой революцией не возьмешь или потому, что это вовсе не что-то, а суть, качество такое, наше.

Или если кому вздумается, кому вспомнится один такой из 17 вариантов, и захочется точно исполнить ремарку явл. 46 (стр. 101) — поиски беса среди публики — что ж, чем-чем, а безобразием нас не удивишь.

И пузырные звуки, и подпольный глаз пусть все это останется в изданиях не для читателей и не для театра.

Собрать все варианты комедии и издать такой сборник — дело ученое для ученых и любителей-книгочиев, как обязательно надо издать заборные надписи, многоярусный однодыхный матюг, рассыпную русскую ругань и злую, и с лаской.

Труд Бакрылова, повторяю, может быть издан под № 1-ым народного театра, но наперед проредактирован.

Редакция должна состоять в критике и проверке текстов — это поручено Ив. Ал. Рязановскому, а затем в отборе: есть ненужные длинноты, напрасные повторения, неискусная спайка, да надо еще и словарь сообразить разновременных вариантов и само собой переменить гугню и пришепет на здоровое слово.

Говорю Бакрылову: валить в одну кучу все, что ни попало, только потому, что написано и подписано «народное» — дело бездельное, а если еще подносить, как театр для исполнения, дело уж не бездельное, дело неправильное.

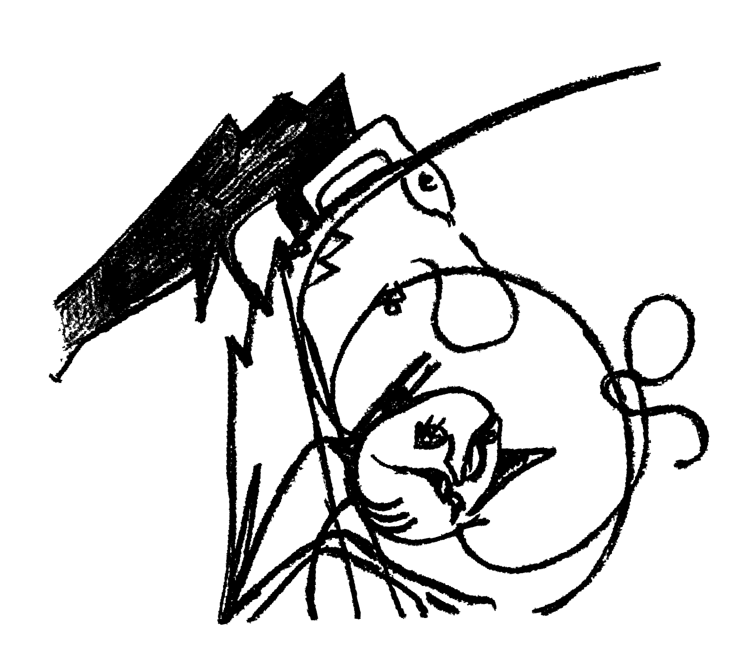
Беднючие мы, правда, одна портянка, правда, не простая, одна, и свинство, и безобразие, но есть и слова, как огни ку-

пальские, и как цветы морозные на стекле в солнечный крещенский мороз, есть горьчайшие и нежнейшие причитания и темные и вещие, как темь вещая леса, заклинания —

Есть звуки-музыка-Китеж, Хованщина, Борис — из самого сердца русской земли.

<1919 г.>

ПРИЛОЖЕНИЯ



СТЕНЬКА РАЗИН

<Действующие лица:>

Разин
Персидская царевна
Маша
Хор

Разин гуляет с товарищами на Волге.
В струге: пленница персидская царевна и Маша, его первая пощаженная встреча.

Песня: «Из-за острова на стрежень...»

Играют свадьбу: на струге елка, украшенная лентами, вокруг елки Разин обходит с персидской царевной.

Разин. — Вам всем воля! Гуляй на воле в волю!

Персидский танец: пляшет персидская царевна.

Персидская царевна. (*Пляшет.*)

Разин очарованный пляской царевны.
Маша. (*В стороне: не узнать ей Степана*!)
— Стенюшка ли это милый?

Хор А.

— Она — его первая пощаженная встреча. Все он отнял: отца ее убил, мать ее убил, братьев ее убил, только ее —
— Да полукаменный купеческий дом.
— Клялся ей: быть ей верным. А вот взял другую.
— Та для него все, а на Машу и не смотрит.

Хор Б.

— Отомстит он обиду народную.
— Нет на свете, и не было, кто бы мог погубить его.

— Турецкое царство разбил.

— Азовское море и море Каспийское держит в грозе.

— Ни воевод не боится, не боится и того, кто повыше — царя.

— «На что, говорит, попы и церкви? Венчаться? Пропляшите вокруг куста, вот и повенчались».

— Лизнул он заветный камень и все узнал, что есть на свете.

— Ни в чем страха не знает.

— Саропский лес преклонился перед ним до земли.

— Три стороны тебе воля, иди куда хочешь, гуляй во всю, а в четвертую сторону ни по́-ногу, своих не тронь: за родину проклянет народ.

Хор А.

— Променял Степан Машу на персидскую царевну.

[Маша.]— Что ж, променял! Так, значит, судьба. За себя я простила, а другое не прощаю!

Кричит к Хору:

— Стенька изменник! Околдовала его персидская царевна: он меня предал и всех вас предаст!

Царевна остановилась, не танцует:
беду почуяла, хоронится к Разину.

[Разин.]

Сейчас он весь в себе — в своей щедрой доле. Он не слышит ропота, чудящего в замирающей песне: «Волга, Волга, мать родная...»

Поднялся:
— Ах ты, матушка Волга,
великая река!
Много дала ты мне
и золота и серебра
и всего доброго,
как отец и мать,
славою и честью меня наделила,
а я тебя еще ничем не отдарил,

(с диким порывом схватил царевну)

На́ ж тебе, возьми!

(И бросил в Волгу.)

На миг все затихло, окостенело.
Только в волнах Волги похороненное:

«Со Святыми упокой...»

Маша — к **Разину:**

— Вождь вольницы! Мститель народным лиходеям! Заступник за обиженных и гонимых. За тобой — Волга, за тобой — вся черная Русь!

Разин об руку с **Машей:**

— Вам воля! Гуляй!

Песня: «Из-за острова на стрежень...»

Неистовый пляс: вся голутвенная Русь гуляет —

много пито,
много бито,
много граблено!

<к о н е ц>

ХРАБРОЙ ВИТЕЗЬ БОВА КОРОЛЕВИЧ [1]

Представление в 2-х действиях с интродукцией

Действующие лица:

Пролог
Бова Королевич
Короли: Зензевей Адарович Берамотский
Маркобрун Бергамотский
ГвидонАнтонский
Царь Додон
Королева МилитрисаКирбитьевна
Королевна Дружневна
Дядька Симбалда
Богатырь Полкан сдубиной
Дворецкий при дворе короля Зензевея
Кобелян (Шамбеллан) при дворе Гвидона
Слуга
Автор и при нем его приятель

1-ое действие — в царстве Армянском
2-ое действие — в царстве Антонском

---

[1] На отдельном листе вариант начала пьесы: «Алексей Ремизов / БОВА КОРОЛЕВИЧ / Пролог / *в белой одежде с трубой и посохом, при крыльях* — / Позвольте мне вам представить — — / Сейчас вы увидите храброго витезя Бову Королевича, и его отца — доброго и славного короля Гвидона Антоновского, и королевну Милитрису Кирбитьевну — мамашу, верного дядьку Симбалду Алексеевича и прекрасную королевну Дружневну Зензевеевну — / увидите как Бова победил всех врагов и пришел во славу — много лет в Рахленском царстве с Дружневною царствовал — / сейчас вы увидите — — только глядите в оба — /*трубит*/
и не очень пугайтесь: будут палить из пушек с самых настоящих крейсеров и душить самым настоящим газом с воздушных кораблей».

Интродукция

Пролог (*с трубой и посохом в белой одежде и при крыльях*). Сейчас вы увидите храброго витезя Бову Королевича и отца его доброго и славного короля Гвидона Антонского и королеву Милитрису Кирбитьевну — мамашу, верного дядьку его Симбалду Алексеевича и прекрасную королевну Дружневну Зензевеевну, увидите, как славный Бова всех врагов победил и во славу пришел и долго в Рахленском царстве с Дружневной царствовал, сейчас, господа, все увидите, только глядите в оба — и не очень пугайтесь: будут палить из самых настоящих пушек! (*трубит.*)

ДЕЙСТВИЕ 1-ОЕ

сц<ена> 1

Зензевей, Бова, Дружневна

Зензевей. Не знаю, что и делать! Осадили меня со всех сторон: там король Маркобрун, тут Лукопер. С одним управлюсь, другой нападет. Требует царь Додон за своего сына Лукопера-Дружневну, и Маркобруну подавай того же. Да ведь она у меня одна! За короля куда бы ни шло... опять же Лукопера страшно: голова у него, что пивной котел, промеж очми добра мужа пядь, а промеж ушми колена стрела, а промеж плечьми мерна сажень, а войско он собрал несметное.

Бова. Вот и я Бова! С боярами-дворянами короля Маркобруна тешился, метлою махал, всех перешиб, а было их тысяча пятьсот без единого! Не на чем мне только выехать пощелкать Лукопера; нету у меня ни коня богатырского, ни палицы, ни доспеха крепкого, ни коня вострого, ни сбруи ратныя, попало б ему на орехи!

Дружневна. Не грусти, не печалься Бова, есть у государя моего батюшки конь богатырский на двенадцати цепях по колена вкопан, да меч-кладенец. Достану тебе и коня и меча, только возьми меня себе за-жены-место.

Бова. Бери венок с головы моей. Иду на дело ратное и смертное!

Сц<ена> 2

Дворецкий, Дружневна, Бова, Зензевей

Дворецкий. Не добро дело сделалось, государыня королевна, холопья нога на царское темя встала: царевич Лукопер кверху ногами лежит, а Бова ему доспех пробил и на загривок наступил. Мертв Лукопер валяется!

Дружневна. Храбрый витезь Бова победил Лукопера!

Бова. Вот тебе холопья голова! (*Ударяет дворецкого глухим концом в затылок и тот опрокидывается на землю мертв.*) Государыня Дружневна, рода я не холопского и не пономарев я сын, а роду я королевского — славного Гвидона короля Антонского сын!

Дружневна. Не могу на твою красоту насмотреться! Ты храбрый, ты витезь, ты, Бова королевич!

Зензевей. Лукопер убит, видели? Кабы в ответе не быть! Это не я... Ей, заковать Бову в цепи, да бери у него меч-кладенец, да хватай коня-виноходца, ну! — и концы в воду.

Сц<ена> 3

Маркобрун, Зензевей, Дружневна,
Бова, Симбалда

Маркобрун. Я король Маркобрун Бергамотский! Хощу поять за себя королевну Дружневну. Да слышно, какой-то за нее Бова зацепился. Выходи, кто из нас сильнее?

Зензевей. Бова у меня на семи цепях сидит, ни пить, ни есть не даю, а Дружневну сейчас приведу.

Дружневна (*плачет*). Горе мне, бесчастной, куда мне деться? Сватается за меня лысый плешивый с красным носом в очках!

[**Бова** (*на цепях*). Прощай королевна!]

Маркобрун. Не тоскуй, королевна, не мути своих ясных глаз. Нет на свете богатыря такого, кто бы меня победил. Затрубили ли в рог — тридцать тысяч народу на земле полягут

и не подымутся. Поедем в мое пресветлое царство Бергамотское. Будешь ты царствовать в свете и славе! (*Уезжает с Дружневной в Бергамотское царство.*)

Зензевей. Один я остался, как перст, а ничего не боюсь.

За сценой шум.

Симбалда (*расковывая Бову*). Бова, твой верный Симбалда!

Бова. Дружневна!

Сц<ена> 4

Полкан, Маркобрун, Дружневна, Бова

Полкан (*с дубиной*). Две недели сторожу Маркобруна. Говорят, красавицу везет. Вот я тебе дубиной плешивому черту красавцу!

Маркобрун (*увидя Полкана, падает на спину и вытягивает ноги, как будто бы умер — пятки вперед*). Я король Маркобрун Бергамотский, я помер, Полкаша!

Полкан. Туда и дорога! (*Дружневне*) Ну, королевна моя распрекрасная, будешь ты Полкановой женой, станешь жить в сырых песках за Яузой-рекой.

Бова (*рукояткой меча ударяет в лоб Полкана и тот опрокидывается*). Подождешь, голубчик!

Маркобрун (*подымается*). Побегу, пока цел.

Дружневна. Бова! Королевич!

Бова. Не пугайся, Дружневна, тебя никто не тронет, убежим мы в царство Рахленское, в Сумин город, к моему доброму дядьке Симбалде Алексеевичу, верный, спас он меня от напрасныя смерти! (*Уезжает с Дружневной в Рахленское царство.*)

Полкан (*встает, трет лоб*). Как ткнул, проклятый, на лбу желвак вскочил, хоть и на люди не показывайся, срамота!

ДЕЙСТВИЕ II-ОЕ

сц<ена> 1

Гвидон, Кобелян, Милитриса

Гвидон (*в халате и колпаке, а поверх корона*). Что за плут и потаскун мое единственное чадо Бова. Сначала пропал, неведомо куда, — умри я, и царства некому оставить! — а теперь в Сумине объявился, да еще и какую-то девицу привез. Сказывают, королевна, а мне почем знать, она без паспорта. Симбалда намедни писал, уж больно хороша да вежлива, да я ему старому дураку не верю, я ником<у> не ве<рю>![1] Послать было телеграмму, чтобы приезжал поскорей, а то что-то я себя плохо чувствую. Разве чего-нибудь съесть?

Слуги вносят стол с едой.

Кобелян. Суп пизан. — Солянка здорн. — Филе сгор. — Разврат. — Андрикот. — Амлетсвичи. — Аситриамири. — Каша запики. — Жиле аписи. Салат Дерньяж.

Гвидон. Попробую я салатцу — с листиком (*жуя, обнюхивает стол*).

Милитриса. Опять, как кот обнюхал, фу, постылый! Хоть бы подох скорей! Вышла б я тогда замуж за друга Додона царя [Бергамотского]. Спать ли ложусь, утром ли встаю, Богу и молюсь, перед глазами стоит.

Додон. Для него я и себя не пожалею. Подложу-ка я крысиную отраву в салат.

Гвидон. Съем еще салатцу! (*Берет листик.*) Салат — пища легкая, неубойная! (*Облизывается. Жует.*) Что за притча? И во рту горько — и тут горько — и кручинно! Прекрасная королева Милитриса...

Милитриса. Ну чего? Поставь грелку.

Гвидон. Прекрасная королева Милитриса, уже мне смерть приближается! (*Уходит.*)

[1] *После* не верю *было:* у него, чай, от старости ум за разум зашел!

сц<ена> 2

Додон, Милитриса, Слуга

Додон. Здравствуйте, прекрасная королева Милитриса Кирбитьевна, не ожидали гостя?

Милитриса. Погляжу я в твои глаза, налюбуюся!

Додон (*крутя усы*). Царица души моей, Милитриса Кирбитьевна, все, что во власти моей и сам я со всеми капиталами до гроба твой!

Слуга. Славный и добрый король наш Гвидон приказали долго жить!

Милитриса. На кого ты меня сироту покинул! (*Отирает слезы.*) Это Кобеляново дело, Кобелян отравил короля. Эй изловить его и в темницу. (*Причитает.*) На кого ты меня младу покинул! Теперь только бы Бову пришибить, не даст он нам покою ни в день, ни в ночь.

Додон. За этим дело не станет. А затем и свадебку сыграем да на меня и все царство запиши Антонское и будет наше царство двуединое Додоно-антонское!

Милитриса. Будет! Все твое будет!

Шум за сценой.

Сц<ена> 3

Автор и его приятель

Автор. Не беспокойтесь, господа! Бывает и невиновные, а бегают: Кобелян-то убежал к Бове!

Крики: Да здравствует Бова, король Антонский!

Приятель. А я не согласен.

Автор. Кричите громче! Ну, пойдем, от греха, чай пить, еще в чем обвинят! [1]

---

[1] *Текст сцены 3-ей зачеркнут. Начат и не закончен новый вариант:*
Автор. Не беспокойтесь, господа! Все бы т<ак> быв<ало> — и невиновные, а бегают: Кобелян убежал к Бове! Хорошо, как если есть к кому да куда бежать.
Крики. Да здравствует Бова, король!
Приятель. А я несогласен!
Автор. Этот шум<?> и крик Слава Богу! Да что это

Сц<ена> 4

Симбалда, Бова, Дружневна, Милитриса, Додон

Симбалда. Ручаюсь, Кобелян не при чем. Милитриса подложила крысиного мору[1]. А вот ее дружок.

Бова (*подходит к кушетке, на которой спит Додон, вынимает ножик, отрезает голову Додона, кладет ее в салат*). Полежу тут с крысиной отравой!

Милитриса. Как Бова, мое милое чадо! Ах как тужу по отце твоем, а по государе своем, по добром короле Гвидоне.

Бова. Не угодно ли, мамаша, салатцу. [Напитайте свою душу].

Милитриса. Что ты, с ума сошел! (*кричит*) Додон! [Додон]

Бова. Напитала свою душу? Эй, отвести ее в погреб, спустить в холодную яму, засыпать сыпучими песками.

Дружневна. Королевич [за что], помилуй! [ее!] за что ты ее?

Бова. За измену.

Симбалда. Ну и будет. Теперь свадьбу играть. Кобелян, [неси что ли] бузы!

Бова. Не хочу я царствовать в городе Антоне, даю его верному дядьке Симбалде. А пойду я в царство Рахленское, там рахлы живут, там и буду я царствовать.

Симбалда. Ура!

Рахленский гимн[2].

<конец>

---

[1] *Было*: отравила.

[2] *Приписано и зачеркнуто*:
Ехал чижик в лодочке
В генеральском чине,
Не выпить ли водочки
По такой причине?

СОЛОМОН И КИТОВРАС

<Действующие лица>

Царь Соломон
Иорам вестник
Адонирам строитель
Боас помощник Адонамира
Тассин помощник Адонирама
Адригал С. А. шут
Балбалах В. А. шут
Народ I
Старейшины II
Царица III
Сарахиль — кормилица
Евнухи
Юд-Юд — птичка вещая (удод)
Звездный голос
Бенаи — ближний боярин
Воины в латах
2 женщины с младенцами: 1) Корева
2) Енафа
Касатка — корова
Буй — бык
Китоврас
Иоав — полководец
Садок — первосвященник
Хусий — советник
Дубравные жрецы

I Кто скажет цену золота и серебра и отчего сотворены, тому казна моя.

II Который честнее всех и с которой скотиной человек разговаривает и в которую входит и спит, тому кони и скот.

III [Который скажет] сколько в котором хлебе зерен, тому хлеб весь.

I Золото и серебро.

Золото от царских очей, золото украшение и честь. Серебро от звезды, серебро непорочный венец. А стало оно от неправды — мздой, одним благость, другим разорение, одного ведет на татьбу, другого на обман.

II Конь и скот.

Человек говорит с конем, а покормит коня — коню — осляти, он всем коням голова. Скотина же, в которую входит человек, — овен: шуба, шапки, рукавицы — все из овчи́ны. А на которой скотине спит человек — мякинная птица гусь: из перьев подушки и перина.

III Хлеб.

Зубы: сколько человек откусит — сколько зерен в куску, по столько и пожует.

Нищим каликой перехожим подходил Соломон
Что рождено, то помрет
[Что рождено, то] страждет

Три камня самоцветных: в ночи, как свечи, сияют, дивно сияют, как свечи.

А<кт> I

кар<тина> 1

Терраса дворца

Соломон. Приближается исполнение завета. Храм будет скоро воздвигнут (*беспрерывный стук. Подымает правую руку*).

Иорам вестник.

Соломон. Позови сюда Адонирама.

Адонирам-строитель.

Боас

Тассин помощники Адонирама

Соломон показывает перстень.
Адонирам склоняется.

Соломон. Народ тяготится вечным стуком. Демоны и люди должны молча работать. Тебе, а никому другому, великий Тубалкаин передал таинства зодчества. Скажи, чтобы они замолчали.

Адонирам. Слушаю и повинуюсь.

Толпы народа справа и слева:

— Жизни не стало. Нету покоя.

— Не слышно, что говорят.

— Шум в ушах.

— Сна нету.

— Не слышишь собственных слов.

— Измучались!

Старейшины города.

I-<ый>. Повелитель вещей, исполненный мудрости, знания священного. Ты разумеешь глаголы всего живого. Тебе повинуется все. Услышь моления народа. Утиши этот стук.

II -<ой> Запрети шуму и стуку.

III -<ий> Отведи от нас страх.

Соломон (*Адонираму*). Прикажи замолчать!

Адонирам (*обращаясь в сторону стука, поднимает правую руку и делает начертание буквы тау «Т». Стук наполовину смолкает*). Царь, духи мне не подвластны. Это только народ обезмолвил. Те же сильнее меня. Их может заставить камень Шамир.

Царица (*в сопровождении евнухов*). Отринул меня царь ради прекрасной Суламиты. Где найду Соломоново сердце?

Кар<тина> 2

Соломон — на нем длинный льняной подир халдейского мага, босой. На лбу повязка из соединенных золотых пластинок. На груди на цепочке шестиугольная звезда. Опоясан белым кожаным поясом с магическими знаками. На левой руке перстень с красным камнем. Склоняется над курильницей, шепча заклинания.

Соломон. Вещие птицы Муллиля,
Духи зла и болезни

Внимайте!
Слушайте!
Стократ блаженный
Превознесенный великий Боал
Повелевает шум прекратить
Внимайте!
Слушайте!

Дым от курильницы подымается выше. В нем мелькают неясные образы. Распахивается дверь и входит незваный Адонирам.

Адонирам. Ты меня звал, повелитель?

Соломон. Нет, я звал тех, кто выше.

Адонирам. Я сын бессмертного. Я услышал твои слова и пришел. Ты звал моего отца. Но знай, что ни ты, ни я, ни великие духи вселенной не властны над тем, что ты хочешь совершить. Над стихиями властен Нергал, он один может прекратить шум. Но к нему тебе доступа нет. С Нинкагаллой они всемогущие боги, но над ними есть рок. Он поможет тебе. Если добудешь ты Шамир, черный камень с сверкающим блеском, тебе послушны будут вопли стихий: шум ветра, гроз и вой бури.

Соломон. Как достану я камень?

Адонирам. Дети Каина знают. Нет ничего недоступного смертным сынам. Каждый раз в новолуние праздника в год возмужалости является нам предок наш Тубалкаин и дает нам заветы, как жить. Он сказал про чудесный камень, что его на заре найдет Китоврас.

Соломон. Кто это? Жрец или царь?

Адонирам. Вольный житель привольных степей, мудрый, ласковый, смелый. Он познал глубокую мудрость веков, когда вся природа говорила одним языком. Он приведет к тому месту в степи, где в колодце лежит камень.

Соломон (*простирает руку*). Иди и добудь этот камень. Овладей Китоврасом.

Адонирам. Я не могу.

Соломон. Ступай.

Адонирам уходит.

Соломон. Я бессилен. Я – царь. Мне послушны жалкие люди, кикиморы, водяные, лешие – нечисть и нежить полей, болот и лесов. Гордые смелые потомки серафитов мне неподвластны. Лишь облеченных в плоть могу я сковать. Как жалок я и бессилен.

Срывает с себя повязку и пояс.

Адонирам, не глядя на царя, подходит к курильнице на треугольный ковер, шепча заклинание. С побледневшим лицом и остановившимися глазами падает на землю.

Соломон надевает на него повязку и пояс.

Адонирам приподнимается с земли.

Туман окутывает жертвенник. Из тумана звезда.

Голос. Все всемогущие боги.
Покорены лишь одним
Славным даром Диониса
Он торжествует над смертью.

Соломон. Здесь мудрость! Я Китовраса поймаю вином.

Кар<тина> 3

Бенаи, ближний боярин.

2 воина в латах и медных сандалиях.

Соломон. Возьми эту цепь и гривну. На ней имя Божие Адонаи. С этой цепью пойдешь ты в Магреб в глубины пустыни. К восходу солнца ты достигнешь горы Хораим. Тогда повернешь в ту сторону, куда падает тень от горы. К закату солнца придешь к колодцам Мане. Три колодца, из которых поят верблюдов. Среди колодцев большой дикий камень. Завернись в плащ и ложись на верблюжий помет над колодцем. В сумерках ночи ты услышишь холодное дуновение, шум крыльев. Ты пади лицом на землю и жди. Ты увидишь Китовраса, отвалившего камень: он будет пить из колодца. Он не увидит тебя, не бойся. А когда он напьется и захочет привалить камень, ты посмотри тихонько, как камень ложится. Китоврас совьется дикой птицей и улетит. На другую ночь вычерпай воду из колодца и влей вина и закрой по-прежнему колодец. И когда явится Китоврас и жадно напьется вина, дар Диониса повергнет его на

землю. Повесь ему на шею святую гривну и свяжи его лыком. Он будет в наших руках. И если он будет жаждать, дайте ему вина. Он будет тих и покорен.

Б е н а и. Исполню.

А<кт> II

К<артина> 1

Соломон на троне судит свой суд.
2 женщины с младенцем.

Е н а ф а, II ж е н щ и н а. И вот, государь, она хочет отнять у меня младенца. Сама заспала своего. И этого погубит.

К о р е в а, I ж е н щ и н а. О, тяжкие муки рождения! Лучше б была я неплодна.

С о л о м о н. Воин, возьми меч, разруби младенца пополам и отдай одну половину одной женщине, другую — другой.

К о р е в а, I ж е н щ и н а (*бросается перед троном*). Сжалься, владыка, не губи ребенка. Вели отдать его Енафе.

Е н а ф а, II ж е н щ и н а. Прав твой суд, государь. Прикажи рубить: ни мне, ни ей.

С о л о м о н. Отдайте младенца Кореве: она мать.

Н а р о д. Премудрый.

Топот копыт. Вбегает Корова. За Коровой бык (Буй) и коровы.

С о л о м о н. Что такое?

К а с а т к а К о р о в а. Выбил бык теленка. Заступись, накажи, царь, быка. Бычок мой погиб!

С о л о м о н. Быка за рога и к столбу. Терзайте и бодайте.

(Быки и коровы терзают Буя.)

Идите, прощаю быка!

(Быки и коровы уходят.)

Н а р о д. Премудрый!

Бенаи (*вводит Китовраса в цепях*). Воля властителя исполнена. Слава ему!

Соломон. Воля моя выше всего. Вот неуловимый Китоврас. — Скажи мне, где камень Шамир, которому подвластны стихии?

Китоврас молчит.

Соломон. Заклинаю тебя великимЗефиротом и [святой Торой].

Китоврас молчит.

Соломон. Заклинаю тебя именем великого неизреченного Адонаи.

Китоврас. Я, Китоврас, повинуюсь царю Соломону. Ты хочешь знать, где камень Шамир. Его достать легко. Для этого не нужно было шесть дней и шесть ночей тащить меня к твоему престолу. Камень в том же колодце, из которого я пил, в мраморной чаше на дне. Что нужно еще царю Соломону?

Соломон. Хочу услышать от твоей мудрости.

Китоврас. Мудростью ли похвастает сын лесов и степей! Еще не пришли те пастыри, которые научат весь мир. Шепот травы полевой, свежесть росы и сияние — вот моя мудрость. Весело мчаться, щипля траву, по ясному полю на росной заре. Цветы полевые склоняются низко, копыта стучат по корням. Благость радостной жизни дышать на вольной земле — вот моя мудрость. Дар превращенья, свойственный мне, дело природы. Мгновенно хотенье, и вот я другой. Но, знаешь, напрасно ты звал меня: мудрость стоит справа около тебя,

Соломон. Мудрость щажу я. Друг Китоврас, будь моим «гостем.

К<артина> 2

Царица Савская в сопровождении кормилицы и Хусия-царедворца. На руке птичка Ют-Ют.

Три арапа несут дары.

Вестник. Царица Савская от голубых озер Габеша от истоков Нила через пустыни и цветущие страны соединенного Египта пришла в Иерусалим поучиться мудрости великого царя Соломона и посмотреть на чудесный храм, воздвигаемый им.

Царица Савская. Я прошу Соломона принять от меня дары. Хочу я слышать от мудрости царя. Весь свет изумлен тобой.

Соломон (*пораженный красотой царицы, подымается с трона и приглашает сесть рядом с собой*). Я красотой твоею поражен. И не властитель я страны, а раб. Боюсь, что мудрость, о которой говорят, не оправдает в твоих глазах.

Царица Савская. Я загадаю три загадки. Мудрость веков наделила ими нашу страну.

3 загадки отгадывает,
олицетворенные дарами Соломона.

К<артина> 3

Адонирам. Тебя обманули, ты не гость, мы с тобой более близки, чем те — люди. Пламя огня течет в жилах сына пламени. Если будешь доверчив, погибнешь. Прекрасны иерусалимские жены и девы. Открой глаза, подыми их на ту, что пришла слышать мудрость царя. Мудрый, а ты мудрее его.

Китоврас. Меня спросили о Шамире. Не догадались.

Адонирам. Люди хитры. А мы просты и им служим. Сын гения огня, как молотобоец, работает по царской прихоти. Свободный кентавр связан лыком.

Китоврас. Я свободен.

Адонирам. Но завтра тебя могут сковать, повесят гривну на шею. Прочь их, долой. И разве красота не для нас? Эти нежные груди и тонкие руки и глаза с поволокой дочерей Сарона, к<отор>ым удивляется мир.

Китоврас. Правда. Правда.

К<артина> 4

Бенаи (*в чаше несет Шамир*). Вот драгоценный Шамир, который водворит тишину.

Соломон. Внимайте, духи земли,
Хочу, чтобы была тишина.

(И передает первосвященнику.
И наступает тишина, проникнутая музыкой).

Царица Савская. Как хорошо в Божьем мире!

Царь Соломон. Я замыслил и совершил этот храм, который будет казаться чудом целому поколению народов. То, что ты видишь во дворце, это ничто в сравнении с тем, что еще будет. Будет медное море перед жертвенником. Когда я говорил о таких размерах целого литья, ни один из художников не мог даже представить себе исполнить мой замысел. Но он будет исполнен.

Царица Савская. Кто же его исполнит?

Соломон. Адонирам.

Царица Савская. Я хочу видеть твоего зодчего, который удивил весь свет.

Царь Соломон (*делает знак, и появляется Адонирам*). Вот исполнитель великих замыслов.

Адонирам. Исполнитель царских замыслов.

Царица Савская. Откуда ты?

Адонирам. Я сын огня.

Соломон (*делает знак, и Адонирам уходит*). Царица, считаешь ли ты меня мудрым, всемогущим и славным, как когда-то ты говорила? Не меня ли ты видеть пришла из далекой страны?

Царица Савская. Тебя.

Соломон. В тебе сильно желание мудрости. А я сжигаем твоей красотой. Если ты любишь мудрость, соединим свои дни, и будут дети наши прекрасны и мудры, как боги земли.

Царица Савская (*подает ему перстень*). Два царства соединим в этом кольце.

Царь Соломон. Будем царствовать вместе: мудрость и красота.

Вестник. Возвещается время великого пира. Слава царю Соломону и Савской царице.

Картина 5

Служители вносят пиршественные столы, амфоры, кубки и блюда.

Музыканты.

Царица Савская. Веселитесь, дорогие гости. Вкушайте яств предложенных, пейте от лозы саронской.

Танцы.

Замечания народа:[1]

Китоврас. Что за мышиный писк, слушать противно. Царь, дай я спою тебе песню полей, песню любви на широком раздолье.

Песнь Китовраса.

Все заворожены.

Адонирам. Это ли не песня, достойная награды.

Царица Савская. Какая награда?

Адонирам. Перстень царя.

Царица Савская (*нерешительно*). Перстень царя...

Адонирам. Разве ты не царица?

Царица Савская снимает с руки Соломона перстень и подает Китоврасу.

Китоврас (*с перстнем*). Вот настоящий царь Соломон (*поднимает руку, и все рушится*).

[1] *Так в рукописи.*

Акт III

сц<ена> 1

Фанор. Мне ненавистен наш начальник Адонирам.

Амру. Я тоже его не люблю.

Мафусаил. Он кажется мне нечеловеком.

Фанор. Его отрывистые приказания полны презренья.

Амру. Он не смотрит в глаза, а поверх.

Мафусаил. Какая насмешливая улыбка.

Фанор. Презренный...

Мафусаил. Послушайте, отмстим ему.

Фанор и Амру. Как?

Мафусаил. Я придумал. Мы возьмем воды Мертвого моря: она испортит всякий металл.

Амру. А я прибавлю в сплав серы.

Фанор. Я придумал: я удлиню балки, на которые упирается форма, концы их обгорят и форма треснет.

Мафусаил. Прольется целое медное море!

Фанор. Гордец осрамится перед целым народом.

сц<ена> 2

Адонирам. Будь покоен, повелитель, все будет выполнено по твоим указаниям. Удача несомненна.

Народ.
Китоврас сидит на троне.
Царица Савская приходит поучиться мудрости.
Две женщины.

Китоврас. Раз заспала ребенка, обязать мужа другой переспать с ней и отдать семя женщине, у которой задушен ребенок.

Корова и бык.

<Китоврас> Сойдись с быком, и пусть бык сделает жеребенка.

Царица Савская. Объясни, о премудрый, в таких же случаях ты судил иначе.

Китоврас. Всему свое время. Время веселиться и время спать. Время трудиться и время вкушать отдохновение.

(народу)

Завтра объявляем великое торжество — завершение создания храма. Отливка чудесного медного моря.

<сцена> 3

Вестник. Горе! Горе!

Народ. Спаси, о премудрый! Мы гибнем в огне!

Китоврас. Что случилось?

Народ. Медь пролилась до Судных ворот течет.

Китоврас. Позвать сюда Адонирама!

Вестник. Уходи, государь, разлившаяся медь готова поглотить дворец твой и трон...

<сцена> 4

Китоврас (*Адонираму*). Ты обещал и не сдержал обещания. Ты не великий мастер, а маленький плут, бездельник, взявшийся не за свое дело.

Адонирам. Берегись оскорблять того, кто выше человека!

Китоврас. Я царь. Кто может быть выше меня?

Адонирам. Бессмертные духи, рожденные воздухом, огнем и водой.

Китоврас. Пусть они идут в преисподнюю к своему отцу.

Адонирам. Смотри, они увлекут тебя с собой.

Китоврас. Мы погибаем!

(*дым и огонь на сцене*)

Адонирам. Остановись, родная стихия! — (*поток останавливается у самого трона*) — Слушай, Китоврас, корону царя Соломона я надел на тебя и снимаю обратно.

Раскат. Адонирам!

Адонирам (*скрытый дымом*). Кто зовет меня?

Раскат. Твой прародитель, сын бессмертного и смертной жены. Твой предок Каин. Приступи безбоязненно, потомок бессмертного. Огонь тебе не может повредить. Спускайся сюда, мы вернемся с тобой к центру земли и поклонимся твоему лучезарному предку Деннице, богу свободы, врагу деспота Демиурга. Склонимся у трона свободного царя безвластия.

<Адонирам> входит в пламя.

Народ. — Сгорел.
— Не снес позора...
— А смелый был человек.

Китоврас. Его постигла заслуженная участь.

Говоря это, он взмахивает рукой, и перстень с пальца откатывается к ногам толпы. Воины ищут его и находят.
Входит Соломон.

<конец>

«ОХВАЧЕННЫЙ ЖАЖДОЙ НОВЫХ ФОРМ ДЛЯ ВЫРАЖЕНИЯ ВЕЧНЫХ ТАЙН...»

(Алексей Ремизов и метаморфозы русского театра первой четверти XX века)

Театр всегда был одной из главных составляющих необычайной по насыщенности жизни и синтетического по природе творчества Алексея Ремизова. Увлечение стихией театральности началось у литератора с детских лет. В книге о годах детства и юности «Подстриженными глазами» он писал:

Страсть к чтению не исключала моей рисовальной охоты. Но не меньше рисования мной всегда владело безотчетное влечение к зрелищу и театру. Зрелища: крестные ходы, пожары, уличная драка и случайный утопленник на Яузе. А театр — единственное, что я видел в раннем детстве: «Конек-Горбунок» и «Волшебные пилюли» — в Большом театре, и «Макбет» — в Малом. Но и этого было довольно, чтобы заиграть самому. <...> Домашний театр <...> Я играл женские роли. И это как-то повелось. <...> Исполняя женские роли в нашем театре, я имел еще одну обязанность: я всех гримировал. Средства были незамысловатые: жженая пробка, печная сажа и малярная краска. Вот уж где моя любовь к краскам показала себя во всей своей буре! А так как никакого другого «смывательного» средства, кроме воды, не было, все мы и после театра надолго сохраняли на себе свои живописные личины. <...> В гриме мы отправлялись к поздней обедне в Андрониев монастырь. <...> Богомолки-странницы <...> принимали нас за «демонское мечтание». <...> Я не пропускал у Корша ни одного воскресного спектакля. Зайцем исхитрялся я проскочить контроль и хоть не к началу, а непременно попадал в театр: я пересмотрел всего Островского. В Малом театре дороже, но зайцева наука — теперь я даже не могу и вообразить себе, но тогда — и все, что давалось классического: Мольер, Шиллер, Шекспир, я все видел и не раз и в каком исполнении — Федотова, Ермолова, Ленский, Правдин, Садовские (*Иверень-РК VIII*. С. 76—79).

Как известно, 18 ноября 1896 г. жизнь вольнослушателя естественного отделения математического факультета Московского университета, молодого человека, увлеченного не только театром, но и марксизмом, совершила резкий поворот. Ремизов был арестован за активное участие в студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле и в 1897 г. после следствия сослан на два года в Пензу.

Там он принимал участие в деятельности местного Народного театра. Впоследствии писатель вспоминал:

> Единственный раз я выступал с настоящими актерами, и случилась эта история в пензенском Народном театре. Саратовский трагик Сергей Семенович Расадов, он же режиссер, по своему опытному глазу определил меня на «характерные» и дал мне для начала небольшую роль «падшего», а по-современному «бывшего». <...> На репетициях все шло гладко <...> Но когда начался спектакль и, сняв очки, я в своем гриме очутился на сцене, я всех смешал и у меня все смешалось и я перепутал все слова — остервенев, суфлер выскочил из будки, и я вместо двери полез в бутафорское зеркало и опрокинул кулису (*Иверень-РК VIII*. С. 80).

В конце 1940-х гг. в позднем рассказе Ремизова эта история выглядит следующим образом: «Хотел быть актером, меня турнули со сцены: свалил декорацию, прищемил какую-то пигалицу. Без очков на сцене темновато, меня долбануло, режиссер кричал» (*Кодрянская 1959*. С. 97). Как видим, даже в мемуарных повествованиях Ремизов мгновенно улавливает и развивает драматургическую основу происшествия, и история о незадаче, обусловленной сильнейшей близорукостью актера-любителя, мгновенно театрализуется, оборачиваясь миниатюрной интермедией или сценкой из водевиля.

Однако основным пензенским занятием Ремизова была организация марксистского кружка. К участию в нем он привлек и соученика своего брата Сергея по Музыкально-драматическому училищу Московского филармонического общества Вс. Э. Мейерхольда, сына пензенского предпринимателя. В летние сезоны 1896—1897 гг. молодой артист играл в том же пензенском Народном театре. Его знакомство с Ремизовым состоялось весной 1897 г., когда будущий режиссер передал ссыльному студенту письмо от брата. Много лет спустя Ремизов вспоми-

нал в письме от 2 октября 1952 г. к биографу Мейерхольда Ю. Б. Елагину: «Наша встреча ему новое крещение: в его Гаршинское мой революционный “максимализм” в “политике”, в литературе и театре»[1]. В том же 1897 г., после раскрытия полицией «преступного сообщества», Ремизов был вновь арестован и после следствия, в 1900 г., выслан в Вологодскую губернию сроком на три года. Сначала он находился в Усть-Сысольске, потом «по состоянию здоровья» был переведен в Вологду. На следствии Ремизов сумел сохранить в тайне участие Мейерхольда[2]. Позднее они встречались в Вологде, куда Всеволод приезжал вместе с Сергеем.

В 1900—1901 гг. в Усть-Сысольске, а затем в Вологде Ремизов, уже избравший к тому времени судьбу писателя, начал поиски нового художественного языка литературы, отыскивая его на стыке трех родов, в привнесении в эпос приемов лирики и драмы. Под влиянием сначала своего вологодского друга, ссыльного филолога П. Е. Щеголева, а затем поэта В. Я. Брюсова он внимательно изучал литературу европейского модернизма и, в частности, «новую драму». По мнению Ремизова, именно в лирике и драме новое мировосприятие было уже отчетливо заявлено, тогда как проза и, конкретно, большая эпическая форма, роман, находились еще всецело под властью устаревших художественных систем. Одной из первых попыток Ремизова создать новую форму эпоса была начатая в 1901 г. работа над романом «Пруд», художественная структура которого была в значительной степени размыта элементами лирики и драмы.

В те годы западноевропейская модернистская проза была еще мало известна русскому читателю и практически отсутствовала на страницах популярной периодики. Несколько лучше дело обстояло с модернистской драматургией, переводы ко-

---

[1] Письма Ремизова к Ю. Б. Елагину // Елагин Ю. Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). 2-е, доп. изд. London, 1982. С. 417.

[2] Подробнее о совместном участии Ремизова и Мейерхольда в революционном движении см.: *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1: 1874—1908. С. 73—74; *Грачева А. М.* Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица: Биогр. альм. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 430—431; *Фельдман О. М., Панфилова Н. Н.* Комментарий к тексту: Мейерхольд В. Биографические данные. 1921 // Мейерхольд В. Э. Наследие. М., 1998. Т. 1. С. 55—58.

торой с конца 900-х гг. появлялись в театральных журналах и профессиональных изданиях. Однако сценическая практика постановки «новой драмы» в России почти отсутствовала.

В 1903 г. Мейерхольд предложил Ремизову занять место заведующего репертуарной частью в своей театральной антрепризе, организованной в Херсоне. В сезон 1903/1904 г. театр приобрел знаковое название — «Товарищество новой драмы». Со стороны Мейерхольда приглашение Ремизова было не только «благотворительным жестом» по отношению к старому товарищу, оказавшемуся после ссылки без средств к существованию, под надзором полиции и с пятилетним запрещением проживания в столицах. Режиссер увидел в начинающем литераторе единомышленника в деле создания нового театра, делавшего в своей художественной практике следующий шаг после открытий К. С. Станиславского.

Сохранилось несколько ремизовских самоопределений своей должности и функции в антрепризе[1]. В начале 1920-х гг. он вспоминал, что служил «у Вс. Эм. Мейерхольда в роде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человеков. / Много я читал тогда пьес и мне читали»[2]. Позднее, в 1950-е гг., он уточнил это определение, обозначив свою роль как роль «настройщика с вывертом и наперекор»[3].

Анализ репертуара и откликов современников (это уже отмечалось исследователями театральной деятельности Мейерхольда[4]) показал: Ремизов, при том, что его имя было упомяну-

---

[1] Этой теме посвящена публикация монтажа отрывков из опубликованных и неопубликованных писем к Ремизову и самого Ремизова. См.: А. М. Ремизов и «Товарищество новой драмы»: Из переписки А. М. Ремизова с В. Я. Брюсовым, О. Маделунгом, Вяч. И. Ивановым, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Г. И. Чулковым, А. П. Зоновым, М. А. Михайловым. 1903—1906 / Подг. фрагментов писем Н. Панфиловой и Е. Обатниной; Сост. и коммент. Н. Панфиловой и О. Фельдмана // Театр. 1994. № 2. С. 104—117.

[2] *Ремизов А.* Крашенные ры́ла. Берлин, 1922. С. 22—23. Далее в тексте *Крашенные ры́ла* с указанием страницы.

[3] Письма Ремизова к Ю. Б. Елагину // Елагин Ю. Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). С. 417.

[4] См.: *Волков Н. Д.* Мейерхольд. Т. 1. С. 169; *Елагин Ю.* Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). С. 86; *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 35. При анализе этих исследований следует помнить,

то в списке состава труппы последним, после парикмахера[1], являлся, по сути, ее «идеологом», сподвижником режиссера-новатора, формирующим ту часть репертуара, которая и оправдывала название, данное Мейерхольдом своей антрепризе, — «*Товарищество новой драмы*» <курсив мой. — *А. Г.*>. В программном «Письме в редакцию» херсонской газеты «Юг» Мейерхольд так определил свою основную творческую задачу:

Не из барышей веду предприятие, не из выгоды <...> публике <...> которая чутко прислушивается к слезам и смеху представляемых лиц, к порывам и тоске души. Ей, только этой публике, я покажу театр Шекспира, Метерлинка, Пшибышевского и Стриндберга, и она не пойдет «искать»... искать «развлечений»[2].

К. Рудницкий, говоря о переломном значении Херсонского сезона как о брошенном Мейерхольдом первом вызове эстетической системе театра психологического реализма и о первом применении на театре эстетики символизма, отметил, что здесь Мейерхольд «наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма. <...> Его союзником, сподвижником, а отчасти и его теоретиком стал А. М. Ремизов <...> — еще начинающий литератор, увлеченно переводивший Пшибышевского и страстно исповедовавший символистские идеи»[3].

Как показывают сохранившиеся архивные материалы (письма Ремизова к В. Брюсову, О. Маделунгу, П. Щеголеву), именно Ремизов в основном сформировал символистский раздел режиссерского портфеля Мейерхольда. 1 октября 1903 г. он писал Щеголеву:

Теперь можно и о репертуаре подумать. На днях идет «Строитель Сольнес», потом «Кредиторы», а скоро и «Смерть Тантажиля» <так!>. Репертуар, слишком ограниченный в «Дополнениях М<инистерства>

что два исследователя находились в живом контакте с обоими участниками образовавшегося союза (Волков — с Мейерхольдом, а Елагин — с Ремизовым), а третий во многом компилятивно повторил своих предшественников.

1 Юг (Херсон). 1903. 5 сент. № 1576. С. 1.

2 Там же. 1903. 31 окт. № 1619. С. 3.

3 *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. С. 35.

В<нутренних> Д<ел>», надо создавать свой. Но это осуществимо не сразу. Те пьесы, которые одиноки, не разрешены, потому что никто никогда о них не спрашивал[1].

Тогда же Ремизов спрашивал у мэтра символизма В. Брюсова, какие пьесы надо перевести для нового, *реально существующего* символистского театра.

Трудно что-либо посоветовать Вам, — отвечал Брюсов, — Драм «новых» поэтов я знаю много, но все они либо «несценичны», либо очень трудны к постановке. Таковы драмы Эм. Верхарна, Самэна, С. Пеладана. Более подойдут драмы Стриндберга, хотя они растянуты. Легко поставить «Смерть Тициана» Гофмансталя, но на мой вкус она неинтересна. Лучше его «Мировая трагедия», но Ваша публика заскучает. Почему не хотите Вы поставить «Драму жизни» Гамсуна <...> и драмы Аннунцио <...> или из старых вещей Метерлинка, хотя бы «Тентажиля»[2].

В репертуар «Товарищества новой драмы» наряду с произведениями драматургов (У. Шекспира, А. Островского, И. Потапенко, О. Мирбо), привычно и легко воспринимаемых провинциальным зрителем, были включены пьесы остромодных современных русских писателей (А. Чехова, М. Горького, С. Найденова), а также драмы предтеч и представителей европейского модернизма (Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Шницлера, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского и др.). В формировании второй части репертуара значительная роль принадлежала заведующему литературной частью, который сам перевел основную часть пьес авторов «новой драмы», игравшейся в «Товариществе» Мейерхольда.

В это время Ремизов занялся интенсивной переводческой деятельностью, к которой он привлек и свою супругу — С. П. Ремизову-Довгелло. Она знала польский язык и была тем человеком, который открыл литератору польских модернистов, прежде всего авторов круга журнала «Химера». Примечатель-

---

[1] Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Ч. 2 / Вступ. ст., подг. текстов и комм. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 172.

[2] *Брюсов В. Я.* Переписка с А. М. Ремизовым // ЛН. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1994. Кн. 2. С. 166.

но, что для Ремизова, будущего знатока древнерусской литературы, как и для книжников XVII в., именно польская литература явилась во многом той «литературой-посредницей», через которую происходила аккумуляция нового эстетического языка. Наиболее значимое для Ремизова той поры имя — это имя польского модерниста Ст. Пшибышевского, оказавшего значительное влияние на художественную систему творчества начинающего писателя.

Как известно, наиболее значимым спектаклем сезона 1903/1904 г., манифестирующим de facto новаторские принципы мейерхольдовской режиссуры, стал «Снег» Ст. Пшибышевского, шедший в переводе С. и А. Ремизовых. При постановке этого спектакля в «Товариществе новой драмы» Ремизов выступал не только как автор перевода, но и как «настройщик» актеров, т. е. отчасти как помощник режиссера. «На днях начнутся репетиции “Снега”, — писал он Щеголеву 31 октября 1903 г. — Придется очень много с артистами разговаривать. “Пол” положительно. Затем игру. Везде одни прижимания. Если идет мужчина за женщиной (так в пьесе), так непременно за актом и т. д.»[1]. Перед премьерой «Снега» в газете «Юг» появилась анонимная статья «Городской театр» (1903), раскрывающая смысл новой постановки для провинциального зрителя, слабо подготовленного к восприятию «новой драмы». В ней также была изложена эстетическая платформа «Товарищества новой драмы» как символистского театра. На основе текстологического анализа удалось доказать, что автором статьи был А. Ремизов:

Сегодня на сцене городского театра будет поставлена драма С. Пшибышевского «Снег» в пер. С. и А. Ремизовых. Пшибышевский написал пять драм. Первые четыре: «Для счастья», «Золотое руно», «Мать» и драматический эпилог «Гости» — составляют один цикл под названием «Пляска любви и смерти». Это lá-bas человечества, юдоль плача.

Новая драма «Снег» открывает второй цикл, противоположный первому, lá-haut.

«Снег» — лучшая драма Пшибышевского, это какая-то симфоническая поэма; недаром отлилась она во время исполнения VI (Патетической) симфонии Чайковского.

---

[1] Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Ч. 2. С. 177.

По своему характеру она принадлежит к разряду символических. В современной литературе можно было бы указать, как параллель, на «Строителя Сольнеса» Ибсена.

Символическая драма, как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению) от отдельного к целому.

В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. д., что попытку разбить стены повседневности и представить бьющуюся душу человеческую легко и проглядеть. А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес.

Представляем вкратце реальный сюжет «Снега».

Тадеуш, художник, «созидающий», знал когда-то Еву, которая имела над ним огромную власть. То время для него было самым тяжелым, так как с любовью к Еве была неразлучна боль тоски о чем-то новом, о «новых мирах», и только ценою мучительнейшего перелома он освободился из-под этих чар. И тогда в Бронке, лучшей подруге Евы, нашел тихое счастье, и покой, и мир. Во время отлучки Тадеуша Бронка пригласила приехать Еву к ним погостить. Возвращается Тадеуш, видит Еву, и покой в его сердце умирает. Ева зовет его, он борется с ней, борется с собой, но тщетно.

В доме гостит также брат Тадеуша, Казимир, печальный, будто исполненный скорбного знания. Он точно все знает и только заранее старается смягчить последствия надвигающегося несчастья.

И оно грянуло. Бронка идет с Казимиром в прорубь. Несколько перед этим Ева с Тадеушем уходят из дома, и в доме остается одна старая нянька, Макрина, — смерть...

Под такой внешностью раскинулась буйная, чисто экзотическая символика Пшибышевского.

Творчество, искусство — это великое томление духа, тоска о неведомом, неизведанном, тоска, разряжающаяся в мучительных вспышках созидания.

Ева — это творческая тоска Тадеуша.

Но наряду с таким горним течением в человеке есть и плоскостное, к миру, покою, к счастью. Тадеуш подавил свою тоску, так как захотел «снять боевой шлем и отереть пот с чела», захотел тихой пристани и убежища.

Это он нашел в Бронке.

Но не надолго, конечно. Поднялась «тоска по тоске», сила неудержимая, необоримая.

После страшной, но безуспешной борьбы он отдался ей, и она умчала его из тихой пристани «горы штурмовать, моря покорять, чтобы светом новых миров глаза напоить».

Тоска...

Тоска — это искусство.

Только она подымает к флюгеру башни «Строителя Сольнеса», разверзает глуби «Братьев Карамазовых» и рождает древних пророков.

Тоска — это «страшная красота, что превыше всякой красоты»[1].

Тоска — все творчество и вся сила Станислава Пшибышевского.

В этой пьесе сегодня выступает в первый раз после болезни В. Э. Мейерхольд[2].

Херсонская публика не поняла и не приняла модернистских новаций ни драматурга, ни режиссера. Как писал рецензент «Юга» де Линь, «на представлении “Снега” публика шикала и свистала»[3].

Постепенно Ремизов утратил надежды на плодотворность сеяния семян нового искусства на провинциальной сцене, определенным образом он также «разочаровался» в Мейерхольде, когда их былые товарищеские отношения не прошли испытания иерархическими отношениями начальника и подчиненного, «владельца предприятия» и наемного работника.

---

[1] В это время Ремизов перерабатывал осуществленный его вологодским другом И. Каляевым перевод стихотворения в прозе Ст. Пшибышевского «Тоска». О своей работе над исправлением перевода он писал О. Маделунгу 9 сентября 1903 г.: «(Изменил: вместо “великая, высочайшая” — “что превыше всякой красоты”, затем “Сильнее ближе страшнее”.) После такого отзыва <Пшибышевского. — *А. Г.*> <...> я не решаюсь и<з>менять по переводу Ивана Платоновича» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 15). В архиве Маделунга сохранился первоначальный, до последних исправлений Ремизова, текст стихотворения «Тоска», заканчивающийся фразой: «Ты — страшная красота, великая, высочайшая — Тоска Ты» (Там же. Прил. 2. С. 80). Таким образом, в текст статьи была введена цитата из каляевского перевода «Тоски» в окончательной редакции Ремизова, что позволяет точно установить автора анонимной публикации в «Юге».

[2] [*Без подписи*]. Городской театр // Юг (Херсон). 1903. 19 окт. № 1657. С. 2–3.

[3] *Де Линь*. Силуэты // Там же. 1904. 18 янв. № 1678. С. 3.

Херсонский сезон 1903/1904 г. остался единственным, который Ремизов прослужил у Мейерхольда. В Тифлис, на сезон 1904/1905 г., он с театром уже не поехал, сохранив некоторые обязательства по переводу пьес для будущих постановок «Товарищества». Настроения Ремизова подогревались письмами его приятеля — актера А. П. Зонова, который сообщал ему о состоянии дел мейерхольдовской антрепризы в разгар тифлисского сезона (середина ноября 1904 г.):

Если бы была хоть малейшая возможность, бросил бы с удовольствием пресловутую «Новую Драму». Дело истухло, огня священного не видно, одна земля только чадит и душно становится! Быть у Мейерхольда неприятно из личных целей. Надо, при моем характере, что-то случайное, что пробило бы брешь в этом «общем взгляде». Если будет хоть малейшая возможность, уйду, жертвуя чем хочешь. <...> «Новая драма» совсем не прививается[1].

Итогом концептуального обоснования попытки создать театр нового типа стала статья Ремизова «Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона» (1904). В ней писатель выступил как теоретик эстетики и глашатай художественной сверхзадачи «Товарищества». Он дал аналитический обзор истории «Товарищества новой драмы», обозначил теоретические принципы его организаторов и подвел итоги попытки их реализации:

«Новая драма» ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, выняньчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг[2].

Далее Ремизов определил роль нового театра, как теургическую, когда во время сценического действия совершается «священная мистерия», в которой равное участие принимают и артисты, и зрители. Для реализации подобных задач требовались актеры нового типа, способные к иной манере игры и осознанию своей сопричастности к совершению некоего культового

[1] РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 249. Л. 86.

[2] Весы. 1904. № 4. С. 36. Далее сноски в тексте с указанием страницы.

действия. «Театр — не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искупление... О таком театре мечтает “Новая Драма”» (с. 36). Перейдя от изложения общих принципов построения театра к анализу его репертуара, Ремизов особо остановился на представлении пьесы Пшибышевского «Снег», отметив, что «Товариществу новой драмы принадлежит инициатива постановки “Снега” на русской сцене» (с. 38). Таким образом, хотя и не назвав себя прямо как переводчика и литературного консультанта этой постановки, Ремизов отметил свою роль в выработке нового художественного языка театра. Но, оценив пьесу «Снег» очень высоко как образец новаторской драматургии, Ремизов указал на неудачу ее постановки, не привычной и потому отвергнутой провинциальным зрителем: «Публика недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась...» (с. 39). Примечательно, что в опубликованной вслед за статьей Ремизова в том же журнале «Весы» рецензии на ряд переводов пьесы «Снег» ее автор — С. Ещбоев <С. А. Поляков> отметил недостаточную точность перевода Ремизовых, но, одновременно, подчеркнул, что «вместе с тем это единственный стильный перевод» [1] этой пьесы.

Перестав работать в антрепризе Мейерхольда, Ремизов уехал в Киев, а в 1905 г., после снятия административных ограничений для ссыльных, переехал в Петербург.

Для Ремизова «херсонский эксперимент» завершился, с одной стороны, вполне объяснимым разочарованием. С другой стороны, он дал ему значительный опыт, который в дальнейшем был использован литератором в собственной драматургической практике — в написании мистерий; в создании новой, синтетической по жанровой природе, прозы; а также в театрализации своего бытия — в столь характерном для него жизнетворчестве, основанном на игре и смене разнообразных масок [2].

«Товарищество новой драмы» прекратило свое существование в 1905 г. Мейерхольд вернулся в Москву, чтобы стать режис-

[1] Весы. 1904. № 5. С. 56.

[2] См., например: *Синявский А.* Литературная маска Алексея Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 25–40; *Обатнина 2001*.

сером в экспериментальной театральной Студии (Театр-студия на Поварской). Инициатором ее создания был К. С. Станиславский, но вскоре практическое руководство перешло к Мейерхольду.

Хотя после Херсонского сезона пути Ремизова и Мейерхольда формально разошлись, но в сфере идей они остались единомышленниками. Так именно Ремизов в программной статье «Театр Студия» (1905) вновь выступил как идейный соратник Мейерхольда. Он подробно проанализировал пути развития современного русского театра, раскрыл причины краха «реалистического» театра Станиславского и наметил планы движения к грядущему театру, частично уже осуществленные в экспериментах «Товарищества новой драмы».

На современном этапе, отмечал писатель, «реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился. Реалистическая постановка пьес распалась в житейские нетипические мелочи, которые заслонили собой, завалили своей тяжестью суть, душу пьесы, ее художественную правду <...> Я, зритель, больше уже не терзаюсь с страдающим героем, не надрываюсь от хохота, не плачу плачем действующего двойника, а любопытствую: из чего тот или другой предмет сделан, как это хитро кто-то свистит по-соловьиному, и где это ветер с дождем уселись, по какую от меня руку — по правую или по левую»[1]. Существующий академический театр, утверждал Ремизов, является ступенью, пройденной еще Станиславским. Последний остановился в своем движении, не сумев поставить по-новому даже последнюю пьесу Чехова «Вишневый сад», в которой звучала не только прежняя чеховская тоска, но и ноты, непривычные для предшествующих пьес этого драматурга. Переход к новому театру был начат Мейерхольдом в «Товариществе новой драмы». Ремизов особо подчеркнул, что в период «Товарищества» наряду с неизбежным в провинции коммерческим репертуаром были поставлены и пьесы иного типа, такие как драмы Пшибышевского, Гофмансталя, Метерлинка. Т. е. в качестве нового драматургического материала он перечислил в основном пьесы, рекомендованные им к постановке и шедшие в его переводе. Главное в новом театре, писал Ремизов, то, что «вся-

[1] Наша жизнь. 1905. 22 сент. № 278. С. 3.

кую пьесу надо передавать ее словом. По мере того, как открывается душа пьесы, начинает сказываться ее слово, — отыскивается тон пьесы. Тон проникает всю постановку: характер движения и расположения на сцене актеров и предметов, mis-en-scène пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей. Особенно чтение. В каждой фразе, кроме логического ударения, есть свое психическое. Логическое дает контур, обрисовывает черты, но сердце остается мистическим. Секрет так называемого "нутра", быть может, и кроется в этом последнем ударении, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают».

Основная черта театра грядущего, еще одним шагом к которому должен был стать очередной театральный эксперимент Мейерхольда, четко обозначена в письме Ремизова к другу, актеру и режиссеру, участнику «Товарищества новой драмы» А. П. Зонову от 1 июля 1905 г.:

> Исторически «Студия» займет свое место, от нее родится новая «студия».
>
> Я думаю теперь о новом театре, который придет через «Студию» — Театр Мистерий.
>
> Он вылупится из Пшибышевского, Гофмансталя, Верхарна [1].

Недолго просуществовавшая в течение 1905 г. московская «Студия» под руководством Вс. Мейерхольда стала преемницей «Товарищества новой драмы». Заведующим ее литературным Бюро стал рекомендованный Мейерхольду Ремизовым А. П. Зонов [2]. А ее планировавшийся репертуар во многом совпадал с той частью «театрального портфеля», который в «Товариществе» формировал Ремизов. Так, в частности, в Москве должны были идти в переводе Ремизова пьесы «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Снег» и «Гости» Пшибышевского, «Продавец солнца» Рашильд. Статья Ремизова была вклеена Мей-

---

[1] *Ремизов А. М.* Письмо А. П. Зонову 1 июля 1905 г. — цит. по ст.: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни начала XX века // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.; Салерно, 2003. [Вып. 2]. С. 338.

[2] Об истории взаимоотношений А. Ремизова и А. Зонова см.: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни начала XX века // Там же. С. 327—366.

ерхольдом в его альбом наиболее значимых газетных отзывов за 1905—1907 гг.[1]

Как уже отмечалось, основная часть драматических переводов Ремизова была выполнена для театральных экспериментов Мейерхольда — постановок в «Товариществе новой драмы» и Студии на Поварской. Сохранившаяся переписка Ремизова с издателями и с московскими символистами, имевшими отношение к печатным изданиям, свидетельствует о его неоднократных попытках публикации своих переводов. Однако большинство их так и остались неопубликованными, и только некоторые из них имели сценическую историю.

Значительная часть как разрешенных, так и запрещенных переводов Ремизова сохранилась в фонде цензуры Государственной театральной библиотеки Санкт-Петербурга (СПб ГБУК ТБ). Это пьесы М. Метерлинка: «Втируша», «Внутри», «Слепые», «Смерть Тентажиля» (дозволены к представлению 28 декабря 1904 г.), «В стенах» («Сестра Беатриса») (запрещено 10 февраля 1905 г.), «Аглавена и Селизета» (дозволено 15 марта 1905 г.); С. Пшибышевского: «Снег» (дозволено 16 апреля 1903 г.), «Гости» (дозволено в 1903 г.), «Золотое Руно» (дозволено 13 мая 1904 г.), «Для счастья» (дозволено 14 мая 1904 г.), «Мать» (сначала запрещено 28 мая 1904 г., затем дозволено при повторной подаче 22 декабря 1905 г.); Г. фон Гофмансталя «Искатель приключений и певица» (дозволено 22 декабря 1904 г.); Рашильд «Продавец солнца» (дозволено 18 мая 1904 г.); А. Штеенбуха «Любовь» (дозволено 24 августа 1904 г.); Х.-Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» (запрещено 7 сентября 1904 г.); Ф. Ведекинда «Лулу» (совместно с В. Мейерхольдом, дозволено 21 марта 1906 г.); А. Стриндберга «Барышня Юлия» (дозволено 23 февраля 1906 г.); И. Шляфа «Вейганд» (первое представление 1 декабря 1903 г.); А. Жида «Филоктет» (опубликовано в 1905 г.).

Переводы с немецкого и французского языков Ремизов выполнял самостоятельно. Переводы пьес Пшибышевского создавались, очевидно, на основе подстрочников, выполненных знавшей польский язык С. П. Ремизовой-Довгелло. На первых рукописных экземплярах пьес Пшибышевского указаны два

[1] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3318. Л. 6.

имени: «перевод С. и А. Ремизовых», но впоследствии имя Серафимы Павловны исчезает с титульных листов пьес, что свидетельствует о ее чисто технической помощи мужу в работе с оригиналом. О подобном характере сотрудничества свидетельствует, например, письмо Ремизова от 4 февраля 1904 г., адресованное знакомой по вологодской ссылке В. Г. Тучапской, которую он привлек к переводческой деятельности:

> Многоуважаемая Вера Григорьевна! Хочу предложить Вам, не пожелаете ли участвовать со мной в переводах — «со переводчицей». К следующему сезону я мечтаю внести в репертуар несколько самых красивых и странных пьес. Вам предложил бы сделать черновики, моя будет отделка и украшения. Если согласитесь, пришлю, как только получу из Парижа кого-нибудь из французов: Samain'а или Verhaeren'а и самого Пеладана <о присылке пьес из Парижа Ремизов просил в письмах Л. Зиновьеву-Аннибал. — *А. Г.*>. Подробности, если получу Ваше согласие. <...> С<ерафима> П<авловна> научила меня польскому. Упиваюсь Chimer'ой... Из моих произведений до сих пор ничего не напечатано. <...> «Снег» до сих пор мне не присылают[1] <...> Много переводим, нигде не принимают. Единственная надежда — театр, куда можно пристроить[2].

Значительная часть переведенных Ремизовым пьес в те годы уже имелась на русском языке, но осуществление новых переводов было обусловлено не одним желанием дополнительного заработка или отсутствием под рукой уже имеющихся текстов на русском языке. Писатель стремился дать перевод, не столько буквально передающий оригинал, но, главным образом, воспроизводящий стилистику и поэтику нового драматического «языка», еще непривычного зрителю. Его переводы имеют значение не только в истории развития русского театра XX в., но и в формировании эстетических принципов Ремизова-драматурга и Ремизова-прозаика. Работа над переводами символистской драматургии обусловила восприятие писателем таких ее черт, как скрытый драматизм действия при отсутствии

---

[1] Имеется в виду изд.: *Пшибышевский С.* Снег: Драма в 4-х актах / Пер. А. Ремизова и С. Ремизовой. М.: Театральная библиотека М. А. Соколовой, 1903. 66 с.

[2] РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 8.

внешнего движения сюжета; полифония лирических голосов героев; присутствие Рока, судьбы как еще одного незримого участника событий; символизация бытовой детали.

Специального изучения заслуживают прямые воздействия переводимых пьес на сюжеты ранней прозы Ремизова. Так, например, в драме Ст. Пшибышевского «Снег» «пруд», около которого разворачивались события пьесы, из обозначения места действия превращался в символ Рока, неотвратимо ведущего главных героев, Бронку и Казимира, к смерти. Перед трагической развязкой драматического сюжета Бронка повторяла слова своего возлюбленного:

Казя говорил мне сегодня, будто есть какая-то точка, где сливаются все противоречия... не помню хорошо, как он это сказал, но что-то в роде того, будто бесконечно-великая сфера становится пластичной, а я думала о том, что эта черная впадина пруда может так погрузиться в бесконечность, что то, что было внизу, сольется с небом... (задумчиво) Куда? Или в черный омут пруда, или ввысь, ввысь, к величию неба...[1]

В ремизовском романе «Пруд» «прототипом» главной символической метафоры произведения, обозначенной в его названии, стал не только реальный пруд при московской усадьбе Найденовых, около которого прошло детство и юность писателя, но и образ = символ из пьесы польского модерниста.

Другим примером воздействия сюжетов переводов на прозу Ремизова является художественное отражение в его творчестве работы над переводом пьесы Пшибышевского «Мать». Она заканчивается пожаром фабрики главного героя, Конрада. Пожар предстает как символ, одновременно, и кары, и очищения. Этот финал повлиял на формирование структуры и символики рассказа Ремизова «Пожар» (1906).

Происходившее при работе над переводом «вхождение» в творческую лабораторию другого писателя способствовало усвоению Ремизовым его художественных приемов. Так, например, Гофмансталь стал для переводчика одним из «учите-

[1] «Снег»: Драма Ст. Пшибышевского / Пер. С. Ремизовой и А. Ремизова. Режиссерский экземпляр Вс. Мейерхольда. Май 1905 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 112.

лей» создания лирического монолога героя, что в дальнейшем ярко проявилось в его пьесе «Трагедия о Иуде принце Искариотском». Ремизовский перевод ироничной, балансирующей на грани кощунства пьесы Х.-Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» был запрещен цензурой и не сохранился у самого переводчика. В годы революции Ремизов рекомендовал этого автора для издания в серии библиотеки драматургии ТЕО Наркомпроса и тщетно искал свой ранний перевод, уцелевший лишь в фонде цензуры. Эта потерянная Ремизовым пьеса осталась в «эстетической памяти» писателя и оказала значительное влияние на стилистику его обработок легендарных и сказочных текстов. Черт из пьесы Граббе является одним из непосредственных предтеч многочисленных трагикомических чертей и бесов Ремизова. Традиции народного балагана, нарочитого снижения сакрализованных тем и героев органично вошли в творчество Ремизова-драматурга. Влияние Граббе наиболее ощутимо в пьесе «Бесовское действо». Диалоги ее комических персонажей-бесов, строящих козни благочестивому подвижнику, структурно и стилистически близки многим сценкам из «Шутки» Граббе (перепалки между чертом и кузнецом, чертом и бароном Мордаксом и т. д.). Многочисленные, старательно отмеченные цензурой «кощуны» немецкого писателя также семантически родственны прозе Ремизова 1900-х гг., колеблющейся «между Святой Русью и обезьяной». «Эхо» этой пьесы прозвучало и в драматургических экспериментах писателя лет революции («Соломон и Китоврас»).

В своих ранних теоретических статьях Ремизов подчеркивал, что новый театр должен играть теургическую роль, когда в момент сценического действия свершается «священная мистерия», объединяющая актеров и зрителей. Ремизовские идеи о создании нового театра как театра мистерий были близки теориям Вяч. Иванова.

Личное знакомство двух коренных москвичей, Иванова и Ремизова, состоялось в их родном городе летом 1904 г., куда заведующий литературной частью «Товарищества новой драмы» приезжал, в том числе, и для поиска драматургического материала. Природа драмы и та роль, которую должен вернуть себе театр, стали одним из главных предметов беседы Ремизова и Вяч. Иванова, разговора, сразу же духовно объединившего

собеседников. 26 июня 1904 г. Ремизов написал жене — С. П. Ремизовой-Довгелло о новом знакомстве и особо отметил: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль: театр — обедня» [1].

Исследователь античности, Вяч. Иванов в это время много размышлял о театре будущего, который должен вернуться к своим мистериальным истокам. «И с тем большею страстностью призываем этот грядущий и вожделенный театр мы, искатели, — писал он в статье “Новые маски” (1904), — чем многозначительнее и неотвратимее представляется нам его историческая задача — сковать звено, посредствующее между “Поэтом” и “Чернью”, и соединить толпу отлученного от нее внутреннею необходимостью художника в одном совместном праздновании и служении» [2]. Эта статья была помещена как предисловие к изданию драмы Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», о которой Ремизов и Ивановы говорили на московской встрече и которую заведующий репертуаром «Товарищества новой драмы» рекомендовал Мейерхольду для постановки.

В Петербурге, став профессиональным литератором, Ремизов не прекратил театральной деятельности, но сменил свое амплуа в кругу действующих лиц театрального процесса. Побыв заведующим литературной частью в антрепризе режиссера-экспериментатора и переводчиком иностранных пьес, соответствующих эстетическим принципам театральных новаторов, Ремизов стал творцом драматических произведений, представляющих собой основу репертуара нового театра [3]. Его «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) не были символистскими «пьесами для чтения», о которых в свое время писал ему Брюсов, а произведениями, предназначенными для поста-

---

[1] На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Публ. Антонеллы д’Амелия // Europa Orientalis. 1987. Vol. 6. P. 272.

[2] *Иванов Вяч.* Собр. соч. / Под ред. Д. Иванова и О. Дешарт; с введением и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 76.

[3] О драматургии Ремизова 1900—1910-х гг. см.: *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук: [Рукопись]. Вологда, 1994. 206 с.; *Романцова О. А.* Драматургия Алексея Ремизова: Дисс. ... канд. искусствоведения: [Рукопись]. М., 1998. 161 с.

новки на театральных подмостках[1]. В статье «Русские драматурги» (1911) Вс. Мейерхольд дал такую оценку его драматическим опытам: «Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно-театральных эпох. <...> *Алексей Ремизов* дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья»[2].

В поисках форм современного театра как явления особой теургической практики Ремизов, подобно другим творцам и теоретикам нового искусства, среди которых писателю были наиболее идейно близки Вяч. Иванов и Вс. Мейерхольд, обращался к его истокам — к античному театру. Мейерхольд в статье «К истории и технике театра» (1907) в разделе «Литературные предвестия о новом театре» рассматривал чаемый «неподвижный театр» как по-новому увиденное старое, а именно, — преобразованный античный театр. «Такой театр уже был, — писал режиссер. — Самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Колоне, Прометей, Хоэфоры — трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется “сюжетом” <...> В них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии»[3]. Рассматривая истоки возникновения условного театра, Мейерхольд останавливался на истории возникновения драмы из дифирамба, выделившегося как самостоятельный род лирики. «Всепоглощающее внимание привлекает герой-протагонист, трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действа становится зрителем праздничного “зрелища”. Хор, отделившись и от общины, той, которая была на орхестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается *театр* как *зрелище*»[4]. Развивая свою теорию возникновения театра, Мейерхольд давал прямые от-

[1] Подробнее о пьесах «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) см. комм. к текстам данных произведений в наст. изд.

[2] *Мейерхольд Вс.* Русские драматурги // Мейерхольд Вс. О театре. СПб., 1913. С. 115.

[3] *Мейерхольд Вс.* К истории и технике театра // Там же. С. 31—32.

[4] Там же. С. 49.

сылки на статьи Вяч. Иванова из кн. «По звездам» (СПб., 1909). Заключая свое рассмотрение сценических перспектив новой драматургии, Мейерхольд сделал парадоксальный вывод, что именно античный театр, но, конечно же, с коррекцией на современность, по своей архитектуре способен воплотить современную драматургию и среди прочих, «мистерии Ал. Ремизова» [1]. Надо помнить, что именно Мейерхольд стоял у истоков постановки «Бесовского действа» в театре В. Ф. Коммиссаржевской, о чем Ремизов вспоминал в статье «По цензурным мукам»: «Пьеса была принята Вс. Эм. Мейерхольдом. Прошло одно собрание, намечен план и вот Мейерхольд ушел. Мейерхольда заменил Р. Унгерн, но скоро и Унгерн ушел. Пьесу взял Ф. Ф. Коммиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре» [2]. Реальные попытки постановок пьес Ремизова, даже такими мастерами, как Ф. Ф. Коммиссаржевский, были неудачными. Его мистерии не были поняты зрителями, привыкшими к традиционному театру. Неслучайно о постановке «Бесовского действа» 1907 г. ехидные критики говорили, что это — «бесовское действо над публикой, с доверием принесшей свои рублики».

Для Ремизова теоретическое изучение истории возникновения театра было тесно связано с аккумулированием в художественную ткань своей драматургии, а также и прозы, опыта и техники воплощения мифа античным театром, и конкретно — трагедией. Среди его теоретических источников по античности были, в частности, исследования Вяч. Иванова о происхождении и сути «реалистического символизма». Так, в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов особо остановился на осмыслении роли античного хора.

Проблема хора, — отмечал он, — неразрывно сочетается с проблемою мифа и с утверждением начал реалистического символизма. <...> хор поет миф, а творят миф — боги. <...> Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. <...> В хоровой драме <...> зритель был участником действа тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протаго-

[1] Там же. С. 55.

[2] *Туриг Эрнест* [*Ремизов А. М.*]. Хождение по цензурным мукам // *Ремизов А.* Бесовское действо. Пб., 1919. С. 47.

нист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы, <...> но он причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и поистине очищенным возвращался он <...>, пережив литургическое событие внутреннего опыта[1].

Во второй половине 1900-х и в 1910-е гг. идея о роли хора как основополагающей и структурообразующей основы для формирования художественной структуры произведения, причем не только драматического, но и прозаического, была воспринята Ремизовым в процессе изучения им научных статей и разысканий по истории античного театра, и, конкретно, античной трагедии. Конечно же, Ремизов не был ученым, но как прозаик и драматург он творчески аккумулировал идеи, почерпнутые из работ Вяч. Иванова, Ф. Ф. Зелинского, а также из статей былого товарища по экспериментам «Товарищества новой драмы» — Вс. Мейерхольда.

Новый этап драматургических и театральных экспериментов Ремизова пришелся на годы Второй русской революции. С 1 мая 1918 г. Ремизов служил в Театральном Отделе Наркомата просвещения (ТЕО Наркомпроса), где он был членом Историко-теоретической и Репертуарной секций, непременным членом Бюро ТЕО, заведующим русским театром Репертуарной секции. После реформирования ТЕО с 15 ноября 1919 г. и до своего отъезда из Петрограда за рубеж писатель служил в Петроградском Театральном Отделении (ПТО) Наркомпроса, где выполнял обязанности члена репертуарной секции. Впоследствии в книге «Петербургский буерак» Ремизов, мысленно обращаясь к своему умершему другу и былому начальнику по ТЕО Наркомпроса А. Блоку, писал:

Наша служба в ТЕО — О. Д. Каменева — бесчисленные заседания и затеи, из которых ничего-то не вышло. И наша служба в ПТО — М. Ф. Андреева — ваш театр на Фонтанке, помните, вы прислали билеты на «б<ывшего> короля Лира» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 329).

Архивные и печатные источники подтверждают, что в это время Ремизов продолжал последовательно развивать свои бо-

[1] *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 558—559.

лее ранние теоретические взгляды на значение для современного театра мистериального действа, в котором главным являлся голос «хора» — глас народа.

Как уже отмечалось, относившиеся еще к 900-м гг. ремизовские постулаты о значении «хорового действа» = «мистерии» имели сходные черты со взглядами Вяч. Иванова. В годы Второй русской революции Ремизов познакомился еще с одной театральной концепцией, родственной его взглядам на природу театра и драматургии. В 1919 г. ТЕО Наркомпроса переиздал уже известную в России книгу Р. Роллана «Народный театр» в редакции Вяч. Иванова и с его предисловием[1]. В преамбуле мэтр символизма не столько представлял читателю систему автора, сколько развивал свою теорию о «современном искусстве для народа» и «грядущем всенародном искусстве». Последнее он видел в том, что театр разовьет «изначально ему присущую и настоятельно ищущую свободного проявления, собирательную, единящую и плавящую множество, хоровую энергию»[2]. В современности одними из истоков грядущего театра станут, по его мнению, «новые побеги» «стародавнего народного представления»[3]. Критикуя теоретическую концепцию автора «Народного театра», Вяч. Иванов акцентировал пункты своего расхождения с французским писателем, в то время как по сути в книге Р. Роллана декларировались идеи развития форм народного театра, во многом сходные с воззрениями Вяч. Иванова, а также и Ремизова. «Мы хотим, — отмечал Роллан, — чтобы народ снова испытал опьянение чувством братства, пробуждающимся чувством свободы. И вера в наступление этого часа внушила мне идею народных драматических представлений, которые заканчивались бы народным праздником с участием не только актеров, но и всей публики»[4]. Параллельно с развитием этих, пользуясь термином Вяч. Иванова, «соборных действ»

[1] *Роллан Р.* Народный театр / Пер. И. Гольденберга; Предисл. Вяч. Иванова. Пг.; М.: Изд. Театрального Отдела Народного комиссариата по просвещению, 1919. XIV, 134 с. Первое (полное) издание книги: *Роллан Р.* Народный театр / Пер. с фр. И. Гольденберга. СПб., 1910. 149 с.

[2] Там же. С. X.

[3] Там же. С. XI.

[4] Там же. С. 10.

Роллан утверждал актуальность современных театральных форм, опирающихся на старые жанры «народного театра», в том числе на жанры мистерии и кукольного представления.

В годы революции книга Роллана «Народный театр» вместе со вступлением Вяч. Иванова, во многом развивавшего в нем свои старые идеи о сути мистериального «соборного действа», стала одним из главных источников Ремизова в области его теоретических размышлений о направленности развития современного театра и драматургии. Еще с середины 1910-х гг.[1] писатель ввел в свои рассуждения о театре воспринятый из трудов А. Н. Веселовского[2] термин «русалия», трактуемый им как древнерусский аналог западноевропейского термина «мистерия». «Что такое русалия и откуда пошла она? Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха» (*Крашенные рылá*. С. 114). О стремлении Ремизова пропагандировать в среде драматургов «русалию» как форму современного театра свидетельствуют зафиксированные в протоколе № 30 Бюро репертуарной секции (БРС) ТЕО писательские размышления о направлении работы будущих вольных мастерских при курсах драматургии — фактически школы молодых драматургов:

Ремизов рассказывает, как он мыслил подобную мастерскую. Можно объяснить из того, что уже сделано. Привести тексты, материал, например, «Бесовского действа». Но это может быть скучно. Можно сделать новое. Например, взять апокриф. Усвоить материал. Расчленить, задавая задачи. Отметить, где должна быть сцена. Задать ее приготовить. Или взять Купальскую русалию. Завывание воинов. Отметить борьбу за солнце и за ночь. Наметить процессии, действующих лиц, что должны говорить. Или взять построение города — большая русалия с разговорами, танцами, музыкой и центральным действом[3].

[1] См.: А. М. Ремизов о своей «Русалии»: [Интервью] // Биржевые ведомости. 1915. 25 марта. № 14744. С. 4.

[2] См.: *Веселовский VI—X*. Прил. II: Святочные маски и скоморохи. С. 204—208.

[3] См. текст Протокола Бюро Репертуарной секции № 30 от 20 февраля 1919 г. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 145—151 об.

Итогом, теоретически обобщившим многолетнюю деятельность Ремизова как пропагандиста, переводчика и создателя репертуара нового театра стала книга «Крашенные рылá» (1922). В ней теоретически осмыслялся вопрос, каким должен быть современный театр и каким должен стать его репертуар, чтобы он был адекватным выражением голоса «взвихренных» революцией народных масс. Книга сформировалась на основе ремизовских рецензий на пьесы, поступавшие в ТЕО Наркомпроса, а также на базе его теоретических статей о театре, разноплановых публикаций в прессе и эссе о бытийном смысле современности: о «человеке — звездах — и о свинье».

Центральное место в книге «Крашенные рылá» занимает та же проблема, которая выделена как главная в книге Р. Роллана и в предисловии к ней Вяч. Иванова — вопрос о современном народном театре и грядущем всенародном искусстве. В значительном количестве рецензий на пьесы текущего репертуара Ремизов отмечает так или иначе проявляющееся в них хоровое начало, знаменующее чаемое торжество формы театра будущего — хорового («соборного») действа — «русалии».

Лейтмотивной темой книги является тема движения современного театра к мистерии, опирающейся на воплощение мифа еще античным театром, и конкретно — трагедией, и утверждение роли «хора» = гласа народа как эстетического «ключа» к пониманию и воспроизведению происходящего в России. Так, в теоретической статье «Рабкресреп — рабоче-крестьянский репертуар — 1919» писатель рассматривает античную трагедию как один из главных истоков «театра площадей и дубрав» — забытого прошлого и чаемого будущего, т. е. народного театра. Его Ремизов разделил на «театр борьбы и мечты», т. е. социальную драму и «большое всенародное действо с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное», т. е. мистерию. Именно ее Ремизов назвал «русалией» и так определил ее жанровую структуру, характер драматического конфликта и тип главного героя:

Начинается музыкой — симфония:
устремленность в себя, действие моего я на мое я, издействие —
я — я
Затем трагедия, страсти:
действие Рока на мое я —
А — я

Действующие лица — цари, т. е. достигшие внешних удобств жизни, не связанные внешним. Гармония их жизни — условие для выявления глубочайшей роковой беды жизни самой по себе; все блага, из-за которых идет борьба среди людей, достигнуты, и вот открывается недостижимое, безборное, только борющее, роковое.

Вечное к вечному.

Хор старцев.

Античная трагедия, Шекспир.

И третье, действие моего я на Рок:

я — А

начало сказочное — балет.

Балетом и заканчивается Русалия (*Крашенные рылá.* С. 83—84).

Введение в русалию кольцевой музыкальной композиции обозначает ее мистериальную основу, поскольку переход дисгармонии в гармонию происходит в мистериях посредством музыки. По Ремизову, начало русалии — это разрушение гармонии, распадение единого «я» на антитетичные ипостаси. В этом заключена основа драматического конфликта, когда силы дисгармонии, символически обозначаемые понятием «Рока», деструктивно воздействуют на «я» героя. Ремизов обозначил героев русалии определением «цари», подразумевая персонажей, максимально абстрагированных от внешней причинности дисгармонии их бытия. Разрешение же конфликта заключено в моменте преображения личности — победе над силами внутренней деструкции («действие моего я на Рок») и восстановлении гармонии.

Работая в ТЕО Наркомпроса и рецензируя многочисленные новые пьесы, Ремизов каждый раз подчеркивал наличие в них тех параметров, которые сближали их с мистериальным действом. Базисным элементом в движении современной драмы к «русалии» («мистерии») оказывался вводимый в пьесу «хор». Так в статье-рецензии «Первое произведение. Гулеванье», анализируя пьесу Вяч. Шишкова, Ремизов отмечал присутствие в ней этой основной, по его мнению, черты современной драмы:

Есть пьесы одинокие и таких многое множество, они как бы отгорожены от зрителя рвом и крепостью, и зритель никак не может подать голоса, зритель — заключевник темничный, а есть пьесы совсем открытые, и зритель свободен и голос его отличный внятен.

И это делает хор.

Только хор развертывает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше — на площадь.

И только через хор зритель свободен и голос его внятен.

Хор, это поистине сокрушающий всякие стены и открывающий круг для большого действа. <...> Хоровое начало представлено у Шишкова в 1-ом акте <...> пьяный дьякон выражает хор <...>

Голос дьякона — голос хора.

Голос хора — голос зрителя.

Голос зрителя — глас народа.

<...> Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выражает голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас (*Крашенные рылá*. С. 88).

«Крашенные рылá» — это не только теоретическая книга о направлении движения театра и драматургии. Она также представляет собой развитие историософских взглядов писателя на судьбу России и на происходящие в ней революционные перемены. Начиная с середины 1910-х гг. в произведениях Ремизова (и не только драматических) голос «хора» — это голос «народа».

Особое развитие и всестороннее использование эти идеи получили в художественной практике писателя периода 1914—1921 гг. Созданные в то время знаменитые «Слова» Ремизова, и самое известное из них — «Слово о погибели русской земли» (1917), становятся понятны в контексте не только политических, историософских, но и эстетических взглядов литератора. «Слово о погибели русской земли» — полифонический текст. О судьбе России горько безнадежно, иногда яростно, иногда профетически воодушевленно говорили безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это был многоголосый хор, в котором голос автора — Ремизова был лишь одним из многих.

По Ремизову, в условиях революционной действительности задача театра — уловить и адекватно отобразить «хоровой» голос народа, прислушавшись к которому только и можно понять судьбу России.

В «Крашенных рылáх» одна из основных проблем современного русского театра для главного зрителя — народа — это

избавление от всевозможных форм «а-ля рюсс». В программной статье «Театр», основу которой составила дополненная одной из рецензий статья, так и не опубликованная в теоретическом сборнике ТЕО Наркомпроса, Ремизов манифестно объявляет свое credo — неприятие различных политических, идеологических, эстетических форм псевдонародности:

Мне всегда было неловко, когда барыня представляла кухарку, ударяя по словам забитым: — знаешь — знамо <...> — тапереча <...>

мне было всегда неловко, когда образованные люди, воспитанные на своей ложке, воротничках и ботинках, обряжались в черные косоворотки и высокие сапоги, чтобы представляться рабочими, при этом обязательно коверкали — магазин в мага́зин <...> офицеры в офицера́ <...> извините в извиняюсь;

мне было всегда неловко, когда я читал произведения русских писателей, прославленных за свои русские обороты, где все было насыщено подбылинной и подпесенной слащавостью;

мне было всегда неловко, когда я смотрел пьесы для народа под народное: всякий знает, что это за калина-малина балалаешная <...>

мне было всегда неловко оттого, что все это неправда и неправда, подделывающаяся под горькую правду, и унижающая.

Та огромная часть русского народа, которая называется народом, люди простые, с детства не подвергшиеся никакой культурной ломке, и потому сохранившие крепкую связь с матерью-землей, говорят сплошь-да-рядом дурно <...> и кухарка — деревенская, греша грехом бессловесным <...> знала она слова и другие, прямо с куста взятые, и говорила их, да барыня-то слышала только оборвыши и неправильности (*Крашенные рыла́*. С. 20—21).

По Ремизову, при создании пьесы, в том числе и так называемой пьесы «для народа», основной задачей драматурга является написание ее «русским подлинным стилем», без «кабацкого камаря под звон серебряных каблучных подковок» (Там же. С. 22).

Книга «Крашенные рыла́» создана на основе монтажного принципа и имеет внутренне продуманную художественную структуру. Это — целостное произведение, относящееся, пользуясь термином Д. С. Лихачева, к типу «жанра-ансамбля». «Крашенные рыла́» открывают три философско-теоретические статьи («О человеке — звездах — и о свинье»; «Театр»; «Портянка Шекспира»). Далее следует цикл «Репертуар», в котором на

конкретных примерах показывается реальное состояние современной драматургии, в которой только спорадически возникают отблески драматургии, соответствующей театру грядущего. Вслед за этим идет раздел «Мечты», состоящий из переработанной статьи 1903 г. «Новая драма» и статьи «Рабкресреп», отражающей чаяния Ремизова о «новом театре» революционной эпохи. В этом театре «разыгрывается русалия — большое всенародной действо с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное» (*Крашенные рылá*. С. 84). Затем следуют рецензии о современных драматургических произведениях. Далее — теоретический раздел «Стиль». Он посвящен проблеме необходимости обретения театром адекватного языка, на котором должно говорить главное действующее лицо мистерии, совершающейся в России, — народ. Потом следуют рецензии на современные драматические опусы. И, наконец, финал книги «Крашенные рылá» — странно не вписывающиеся в собственно-театральную тематику произведения Ремизова — *три* рецензии на книги, в том числе на «Апофеоз беспочвенности» Льва Шестова, и одна статья-некролог под названием «*Три* могилы» <курсив мой. — *А. Г.*>, поминающая доктора Поггенполя, и двух друзей писателя — революционера Ф. Щеколдина и философа Вас. Розанова. По какой причине эти статьи оказались включенными в «Крашенные рылá» и какова их функция в структуре книги? Прежде всего, они являются важным звеном в структурном построении произведения — замыкают композицию книги в кольцо. В начале книги в философском эссе «О человеке — звездах — и о свинье» постулировалось, что акт творчества влечет за собой бессмертие. Финалом книги стала статья-некролог, о людях, своим духовным деланием преодолевших смерть.

Книга Ремизова имеет несколько уровней обобщения. Сформированная на основе теоретических статей и конкретных рецензий, она является итогом многолетней и многогранной театральной деятельности Ремизова — необычным по форме «трактатом» о теории и практике современных театра и драматургии. Однако по своему внутреннему метасюжету книга посвящена главной теме творчества писателя этого времени — историософскому осмыслению пути России, находящейся в стадии «страд» революционного времени. По Ремизову, итогом «мистерии» мирового масштаба, в которой главным действую-

щим лицом —«страдающим богом» — является Россия, будет ее воскресение и преображение. В этом суть авторской концепции книги «Крашенные рыла́» как целостного произведения, чей метасюжет имеет мистериальный характер. По форме (произведение ансамблевого типа) и по авторской концепции «Крашенные рыла́» находятся в одном типологическом ряду с романом-коллажем «Взвихренная Русь».

В 1918—1921 гг. Ремизов участвовал в процессе «театрального Октября» не только как теоретик, театральный критик, рецензент, но и как драматург, ставя задачу применения на практике утверждаемых им принципов создания драматических произведений для народного театра. Его творческая работа шла по двум направлениям: создание пьес «театра будущего» — мистерий и пьес «театра настоящего», использующих формы классического народного театра — «народной драмы». Пьесы Ремизова основывались на «чужих текстах»-источниках, как литературных: апокрифе, лубочной сказке, так и фольклорных: народных песне и драме. К этим произведениям относится драма «Царь Максимилиан» [1] и ряд неизданных произведений. В архиве автора сохранились автографы экспериментальных драматических текстов: «Стенька Разин», «Храброй витезь Бова Королевич», «Соломон и Китоврас» [2].

Одной из характерных особенностей эпохи военного коммунизма было возникновение театров революционного эксперимента. Как отмечал Д. Золотницкий, «при несходстве режиссура “левого фронта искусств” имела общее: хотела служить революционному народу и на началах общедоступности воспитывать его идейно и эстетически. Питомцы изощренной школы подчас опускались до примитива, чтоб овладеть залом и повести за собой. Зритель был величиной решающей, пути воздействия на него служили показателями художественной веры» [3]. Среди направлений эстетических поисков режиссеров-экспе-

---

[1] Подробнее о ремизовском варианте «народной драмы» «Царь Максимилиан» см. комм. к тексту данного произведения в наст. изд.

[2] Возможно дополнительное обнаружение неизвестных драматических произведений Ремизова в архивах, где хранятся материалы многочисленных театральных конкурсов, проводимых Наркомпросом в 1918—1921 гг., а также в архивах театров того времени.

[3] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 221.

риментаторов было обращение к пьесам «из народной жизни», а также к пьесам, написанным на основе популярных в народе жанров фольклора или массовой литературы. В задачи Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса, в Бюро которой работал Ремизов, среди прочего входили поиск и рекомендация к постановке пьес, соответствующих современной эпохе. Под этим углом зрения рассматривались драматические произведения классиков, забытых драматургов прошлых эпох и новых дарований.

Среди прочих в Бюро Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса поступила пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич», созданная на сюжет популярной лубочной сказки. Бюро назначило ее рецензентом А. М. Ремизова. Сохранилось сопроводительное письмо на бланке Бюро ТЕО от 22 июня 1918 г.:

Алексею Михайловичу Ремизову

Бюро препровождая вам при сем пьесу С. Антимонова «Бова Королевич», просит вас дать о ней свой письменный отзыв[1].

К сожалению, сохранились далеко не все рецензии Ремизова. В настоящее время не разыскан и его отзыв на пьесу Антимонова. Известно лишь то, что в итоге пьеса была одобрена Бюро и рекомендована для постановки в народных театрах. На печатном экземпляре пьесы имеется следующая резолюция:

Пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич» признана Бюро Репертуарной Секции Театрального Отдела желательной для постановки на сцене народных театров.

Председатель Бюро П. Морозов. 6 сентября 1918[2].

Драматический опус Антимонова имел свою сценическую историю, а также отразился в творчестве рецензента — Ремизова. Но сначала кратко охарактеризуем саму пьесу.

Пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич» имела жанровый подзаголовок — «комедия о беде и доблести в 4-х действи-

---

[1] ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 7.

[2] *Антимонов С.* Бова Королевич: Комедия о беде и доблести в 4 д. Пг., [1918]. 50 с. (Экз. СПб ГБУК ТБ). Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы. См. также изд.: *Антимонов С.* Бова Королевич. Муром: Изд. внешкол. подотдела Муромского Отдела Нар. Образования, 1919. 52 с. (Театр. б-чка; № 3).

ях». Литературной основой сюжета была популярная лубочная сказка о Бове, неоднократно издававшаяся вплоть до начала XX в. При создании пьесы автор учитывал узнаваемость персонажей и сюжетных перипетий и довольно точно следовал источнику, не пытаясь его как-то переосмыслить. Первое действие было посвящено изображению любви Додона и Милитрисы, представленных как откровенные злодеи. Додон меркантильно желал завладеть царством отца возлюбленной — Кирбита, но ему мешал царь Гвидон, в дальнейшем ставший мужем красавицы. Второе действие начиналось с его убийства, совершенного Додоном. Милитриса обвиняла в этом преступлении своего сына Бову, его сажали в крепость, откуда невиновного юношу освобождала девушка Зорюшка. В третьем действии главный герой знакомился с Дружневною и побеждал богатыря Салтана. Последнее действие рассказывало о возмездии Бовы убийце своего отца и воссоединении с любимой.

«Оправдывая» определение жанра пьесы как «комедии», автор пытался использовать в комических целях так называемый «народный стиль». Его персонажи говорили псевдонародным языком, представлявшим собой какофонию из якобы комических простонародных словечек и слащавых стилизаций под народно-поэтическую речь:

Додон (*держа за руку Милитрису*). Да провалиться мне, люблю до ужасти! (*Тяжело дыша, вытирает пот с красного лица.*) Не веришь, — у людей спроси...

Милитриса. Ой ли! (*Вывертывается.*)

Додон. Милитриса Кирбитьевна, взгляни на меня; весь от любви горю, огнем пылаю! Хоть сейчас под венец — до того мне жениться приспичило! <...> Ой, Милитриса Кирбитьевна, не растравляй души!.. Обхватывай меня скорей за шею лебединую, целуй в уста сахарные: моченьки моей нету! (с. 1—2).

Сюжет «комедии» Антимонова был основан на воспроизведении драматических перипетий источника — рыцарского романа о Бове, в дальнейшем трансформировавшегося в занимательную лубочную повесть. Сюжет о матери-преступнице, вдвоем с любовником погубившей мужа, и сыне-мстителе, убившем обоих злодеев, был по своей природе трагическим и являлся отдаленным вариантом мифа, легшего в основу трилогии Эсхила «Орестея».

В пьесе Антимонова бессознательное ощущение автором мифологической первоосновы истории Бовы проявилось в драматизации «комедии» за счет введения мотивов и языковых средств из арсенала допотопного театрального романтизма. В частности, это характерно для патетических любовных сцен Бовы и Дружневны, в которых романтические штампы переставали функционировать как художественный прием для создания комического эффекта и приобретали тяжеловесную самодостаточность. А в последнем действии на сцене появлялись призраки убитых Гвидона и Зорюшки, говорившие характерным для трагедий «александрийским стихом»:

Гвидон. Так хочет Бог... Дитя мое, вся жизнь собой церковный колокол являет: его язык, качаясь Божьей волей, звонит, о мир вещественный размерно ударяясь. Быть может, говорит, кричит, вопит об истине смертей, о правде тленной жизни, но Богу не дано вещать общедоступно... Не так ли нем возвышенный поэт для жадных животов глухой и темной черни? И мудрецы, свое бессилье зная, покорны вещему качанью языка! Но глупый человек упрям, самонадеян... (с. 26).

Псевдоромантическая окраска любовных перипетий пьесы сочеталась с площадным «лакейским» стилем народных сцен, хотя в списке действующих лиц их участники были перечислены так: «Иванушка. Дьяк. Гусляр. Скоморох. Девушки. Воины. Слуги. Народ (в одном лице)» (с. 3). Языковая беспомощность Антимонова особенно ярко выявлялась в сцене прихода во дворец Кирбита Скомороха и Гусляра, услаждающего царя «народными» песнями такого рода:

Мамзель-стреказель
Пляшет через ножку.
Нам работать — не модель,
Крадем понемножку!» (с. 7).

Эстетическая глухота автора пьесы к драматическому ядру сюжета о Бове Королевиче проявилась и в характере развязки его комедии. Согласно источнику — лубочной сказке, Бова убивал Додона и Милитрису и как истинный сказочный герой, не отягченный излишними психологическими комплексами, оставался жить-поживать в своем родном царстве. Антимонов же, сделав Милитрису подлинной злодейкой, исключил матереубийство из концовки своего произведения. В пьесе Бова, ра-

дуясь встрече с Дружневной, прощал свою мать. В финале вновь являлась тень его отца и призывала сына к покорности Божьей воле:

Гвидон. Во имя отца и сына, и святого духа покорен будь, Бова, Отцу Отцов... и не умрешь во веки! Я правдой жив, а суета в могиле... Христос Воскрес!

Бова. Аминь! (с. 32).

Таким образом, пьеса «Бова Королевич» представляла собой одну из подделок под народный стиль с некоторой «шекспиризацией» драматургического материала в духе устаревшего провинциального театра. Однако ее явление на суд Репертуарной Секции ТЕО Наркомпроса пришлось на время максимального благоприятствования драматургии такого рода.

В конце 1918 г. в Петрограде был организован Театр-студия под руководством режиссерской коллегии из С. Э. Радлова, К. К. Тверского и К. Ю. Ляндау, при участии художников Ю. М. Бонди, Л. В. Яковлева, композитора Ю. М. Шапорина и поэта М. А. Кузмина. «Ближайшей задачей Студии намечалось создание: 1) народного передвижного театра, который мог бы обслуживать город и деревню, 2) театра для детей и 3) кукольного театра, как прежде всего — возрождения старого русского петрушки и его прототипов» [1]. 6 февраля 1919 г. театр открылся пьесой для детей Н. Гумилева «Дерево превращений», а 26 февраля на его сцене состоялась премьера комедии С. Антимонова «Бова Королевич», комедии, относившейся к разделу «народных спектаклей для взрослых». Вскоре после того в газете «Жизнь искусства» появилась рецензия М. Кузмина, которая распадалась на две части: характеристику драматургического материала — пьесы Антимонова и ее постановки Театром-студией. Достоинства произведения были расценены следующим образом:

«Бова Королевич» — пьеса, написанная актером и уже потому сценическая. При первом знакомстве с нею, пленяет какая-то грубоватая свежесть, ядреный язык и густо замешанный «русский дух». Присмотревшись, видишь, что забавность и русский стиль ее близки к «Сатирикону», приедаются очень скоро, что грубость и ядреность часто дур-

[1] Театр-Студия. Краткая справка о театре. Б. д. // СПб ГБУК ТБ. Р 5/29. Л. 1.

ного тона, а главное, что это вовсе не пьеса, а инсценированная (хотя и ловко в смысле сценичности) сказка, механически распадающаяся на ряд сценических картин, (правда) несколько растянутых. Во всяком случае пьеса из тех, которые не валяются на полу, над которой интересно и стоит работать и смотреть которую приятно и занятно[1].

С подобной крайне сдержанной оценкой контрастировала развернутая похвала постановке, охарактеризованной как «очень свежая, свежо и интересно задуманная»[2].

Возвращаясь к пьесе Антимонова, можно отметить, что она как раз и представляла собой вариант того «кабацкого камаря под звон серебряных каблучных подковок», который был отрицаем Ремизовым. Трудно говорить о сути его утраченной рецензии, но, как бы то ни было, ТЕО рекомендовал пьесу к постановке, и она ставилась в нескольких театрах и в Петрограде, и в провинции.

Не исключено, что ознакомление с творением С. Антимонова, испортившего великолепный исходный материал, дало Ремизову толчок для создания произведения на тот же сюжет. Его пьеса «Храброй витезь Бова Королевич» определена по жанру как «представление в 2-х действиях с интродукцией». Она ориентирована на формы народного площадного театра, которому свойственен балаганный юмор. Ремизовскую пьесу можно назвать «сценарием», рассчитанным на актерскую импровизацию и, возможно, на кукольный театр. Ее язык ориентирован на язык «лубочной сказки» о Бове Королевиче и, одновременно, на игру в народное переосмысление иностранных слов в духе Н. С. Лескова («Солянка здорн. — Филе сгор. — Разврат. <...> — Каша запики. — Жиле аписи»). В своей пьесе Ремизов не только лексически, но и фонетически воспроизвел просторечие, запечатленное в текстах лубочных изданий сказки о Бове Королевиче.

По сюжету пьеса представляет собой краткий пересказ основных перипетий источника. В отличие от Антимонова, Ремизов сохранил жестокий финал сказки — убийство обоих злодеев. Однако в его пьесе постоянно присутствует дистанция между условными сказочными героями и зрителями, дистанция, «остраняющая» изображенное и позволяющая с легкостью

[1] *ЖИ*. 1919. 12 марта. № 96. С. 2.

[2] Там же.

и юмором воспринимать происходящие в пьесе многочисленные злодейства и кровавые подвиги героев.

По типу произведение Ремизова является реализацией того вида народного представления, анализу которого посвящена его программная статья «Портянка Шекспира», в которой писатель разбирал принципы своей переработки-реконструкции народной драмы «Царь Максимилиан», а также рассматривал теоретическую проблему русского народного театра как явления культуры. Анализируя свой вариант фольклорной пьесы, Ремизов остановился не только на ее драматическом конфликте — «страстях» (линия царя Максимилиана и его непокорного сына Адольфа), но и на присутствующей в пьесе комической линии:

Между страстями Адольфа и смертью царя выступают чудилы — мастера смешить; так чудилами зовут по-русски комиков, шутов, всех, кто смешит. С выступлением чудил начинается интермедия. <...> По мере распространения и разыгрывания Царя Максимилиана чудилы пролезают в действие. И как будто рушат строй пьесы. Но это не так, совсем наоборот: своим разладьем строят новый особенный лад — лад докуки и балагурья (*Крашенные рылá*. С. 30—31).

В «Храбром витезе Бове Королевиче» в роли таких «чудил» выступают старые короли — Зензевей и Гвидон, разряжающие драматическое действие своими трагикомическими высказываниями и выходками. Многочисленные «богатырские» поединки героев также предстают фарсовыми интермедиями, рассчитанными на импровизацию и цирковую клоунаду:

Бова. Вот тебе холопья голова! (*ударяет дворецкого глухим концом в затылок, и тот опрокидывается на землю мертв*) Государыня Дружневна, рода я не холопского и не пономарев я сын, а роду я королевского — славного Гвидона короля Антонского сын! (д. 1, сц. 2).

Полкан (*с дубиной*). Две недели сторожу Маркобруна. Говорят, красавицу везет. Вот я тебе дубиной плешивому черту красавцу!

Маркобрун (*увидя Полкана, падает на спину и вытягивает ноги, как будто бы умер — пятки вперед*). Я король Маркобрун Бергамотский, я помер, Полкаша!

Полкан. Туда и дорога! (*Дружневне*) Ну, королевна моя распрекрасная, будешь ты Полкановой женой, станешь жить в сырых песках за Яузой-рекой.

Бова (*рукояткой меча ударяет в лоб Полкана, и тот опрокидывается*). Подождешь, голубчик!» (д. 1, сц. 4).

Драматическое действо о Бове Королевиче Ремизова можно было бы целиком отнести к площадному фарсу, если бы не введенные в него инородные элементы.

Во-первых, это Интродукция — явление *Пролога* в виде ангела с крыльями и трубой, сообщающего о содержании дальнейшего представления: «Сейчас, господа, все увидите, только глядите в оба — и не очень пугайтесь: будут палить из самых настоящих пушек!» В первом варианте речи Пролога акцентировка на осовременивание происходящего была еще более подчеркнута: «и не очень пугайтесь: будут палить из пушек с самых настоящих крейсеров и душить самым настоящим газом с воздушных кораблей». (Явная аллюзия на памятный зрителю выстрел «Авроры».) Интродукция давала толчок осмыслению дальнейшего как некоего мистериального действа, выходящего за рамки чистого фарса.

Во-вторых, в состав действующих лиц веселого представления о сказочных героях были включены *Автор* и его *Приятель*. Вспомним, что в комедии Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» комическая линия сюжета — фарсовые приключения героев — сочеталась с драматической, которую вел введенный в пьесу автор — *Граббе*. За счет соположения разных сюжетных линий возникал эффект романтической иронии, выводящий пьесу за грань «шутки» к «чему-то поглубже» — к размышлениям о сути человеческой природы. В «Бове Королевиче» подобную же роль играло введение таких персонажей, как *Автор* и его *Приятель*. По ходу пьесы придворного Кобеляна ложно обвиняли в отравлении короля Гвидона, и он убегал за границу в Рахленское царство, куда ранее эмигрировал Бова. Далее в текст пьесы была включена следующая сцена:

Автор. Не беспокойтесь, господа! Бывает и невиновные, а бегают: Кобелян-то убежал к Бове!

Крики: Да здравствует Бова, король Антонский!

Приятель. А я не согласен.

Автор. Кричите громче! Ну, пойдем, от греха, чай пить, еще в чем обвинят! (д. 2, сц. 3).

В процессе работы над пьесой Ремизов перечеркнул эту полностью написанную сцену и начал, но не закончил ее новый вариант:

Автор. Не беспокойтесь, господа! Все бы т<ак> быв<ало> — и невиновные, а бегают: Кобелян убежал к Бове! Хорошо, как если есть к кому да куда бежать.

Крики. Да здравствует Бова, король!

Приятель. А я несогласен!

Автор. Этот шум <?> и крик Слава Богу! Да что это <текст оборван. — *А. Г.*> (д. 2, сц. 3).

Введение подобной вставной сцены в веселый фарс не понятно, если внимательно не присмотреться к составляющим ее парадигмам. Вопрос о питье чая воскрешал в уме сообразительного зрителя известный афоризм героя Ф. М. Достоевского: «Революция или чай пить», афоризм, неоднократно использовавшийся Ремизовым в прозе революционных лет в качестве доказательства права личности на собственную позицию. Далее: темы обвинения невиновных и бегства за пределы страны включали в семантическое поле пьесы реалии революционной России периода «красного террора». Таким образом, интермедия с участием *Автора* и его *Приятеля* вводила в фарс темы, актуальные для «посвященного» зрителя — «приятеля» и сомысленника Ремизова. Можно также высказать предположение о временном периоде создания пьесы. Одну из временных границ маркирует дата представления пьесы Антимонова на рецензию Ремизову — 22 июня 1918 г. Другую, как нам представляется, намечает отражение представленных в ней событий далеких царств в документе царя такого же фантастического царства, а именно — в составленном Ремизовым «Манифесте» царя обезьяньего Асыки. В этом документе говорится: «никакие ухищрения пузатых *отравителей* в своем рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич, не могут быть допустимы в ясно-откровенном и смелом обезьяньем царстве» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 208; курсив мой. — *А. Г.*). Первая публикации «Манифеста» была в журнале «Записки мечтателей» (1919. № 1). Может быть, упомянутые в «Манифесте» загадочные «отравители» восходят к преступным отравителям из пьесы-фарса Ремизова — злодеям, погубившим царя Гвидона и ложно обвинившим

невинного человека. Вспомним слова *Автора*: «И невиновные, а бегают <...> Хорошо, как если есть к кому да куда бежать». В атмосфере «красного террора» начала 1919 г., когда сам Ремизов пережил арест ЧК в связи с «разоблачением» не существовавшего «заговора левых эсеров», легкая фарсовая комедия таила в себе скрытую сатиру. За непритязательным сюжетом, ставшим народной сказкой, вставала история о беспрерывной войне, политических интригах и преступлениях, ложных обвинениях и вынужденном отъезде с родной земли. В финале пьесы ее главный герой, по сути, становился эмигрантом: «Не хочу я царствовать в городе Антоне <...> А пойду я в царство Рахленское, там рахлы живут, там и буду я царствовать».

«Храброй витезь Бова Королевич» Ремизова был экспериментом писателя по созданию новой «народной драмы» на основе текста-источника. Как и в «Царе Максимилиане», за лубочными рыцарскими поединками и веселыми фарсовыми интермедиями скрывались серьезные авторские размышления над современным состоянием России и раздумья о дальнейшей судьбе ее духовной элиты.

Пьеса Ремизова была написана для одного из театров, призванных Наркомпросом создавать спектакли для народа. Как отмечал Д. Золотницкий, «мотивы балаганной игры, повышенный интерес к эстрадным и цирковым средствам выразительности, сотрудничество одних и тех же актеров и режиссеров, выучеников мейерхольдовской школы 1910-х годов, — все это сближало "конкурирующие" театры ТЕО и ПТО, Эрмитажный и "Студию"» [1]. Неизвестно, что помешало произведению Ремизова дойти до сцены, но в его творчестве оно осталось значимым примером дальнейшего развития театральных идей писателя. Одновременно эта пьеса вошла в круг ремизовских «заповедных текстов», в которых под флером сказочности и литературной игры в иносказательной форме давалось жесткое критическое осмысление жизни Советской России.

Еще с 1910-х гг. одно из главных мест в авторской мифологии А. М. Ремизова принадлежало библейскому мудрецу — царю Соломону. Ремизовский вариант этого образа был основан на переосмыслении его трактовок как в древних и новых эзотерических учениях, так и в русском фольклоре. Начало творче-

[1] *Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. С. 231.

ского интереса писателя к образу царя Соломона было связано с его работой над книгой «Лимонарь», содержащей пересказы апокрифов. В ее вторую часть — «Паралипоменон» (СПб., 1912) — включена сказка-легенда «Царь Соломон» (впервые: Русское слово. 1911. 25 дек. № 297. С. 6), повествовавшая о детстве героя. Одними из основных источников апокрифических сказаний о Соломоне для Ремизова были книги: «Памятники старинной русской литературы», изданные гр. Гр. Кушелевым-Безбородко (вып. 3) [1] и «Памятники отреченной русской литературы», собранные Н. С. Тихонравовым (т. 1) [2], где были опубликованы тексты о царе Соломоне. Среди них наиболее примечательными для писателя были упомянутые Н. С. Тихонравовым в индексе запрещенных книг «О Соломоне царе и о Китоврасе басни и кощуны» [3]. Также писатель пользовался исследованием А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» [4].

Абстрагируясь от конкретных вариантов текста, можно вычленить сюжетное ядро древнерусской «Повести о Китоврасе». Ее основа — один из легендарных эпизодов создания Соломонова храма: загадочное существо Китоврас помогает царю отыскать «краесекомый» камень, без шума обтесывающий материалы для строящегося священного здания.

Первые сведения о ремизовском внимании к этой легенде относятся к 1912 г. В то время близкий знакомый писателя, промышленник, меценат и масон М. И. Терещенко, исполнявший обязанности чиновника особых поручений при директоре Императорских театров В. А. Теляковском, заказал А. А. Блоку либретто балета на средневековом материале. После изменения первоначального замысла Блок создал драму «Роза и Крест» (1913). Переписка, дневниковые записи поэта свидетельствуют

---

[1] *ПСРЛ III*: Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. 180 с.

[2] Памятники отреченной русской литературы / Собр. и изд. Н. Тихонравовым. СПб., 1863. Т. 1. 313 с. (Прил. к соч. «Отреченные книги древней России»).

[3] Там же. С. 111.

[4] *Веселовский А. Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872. 373 с. Далее в тексте: *Веселовский* с указанием страницы.

об интенсивном обсуждении будущего сочинения с Терещенко и с Ремизовым. Возможно, что изучение общих эзотерических источников было причиной возникновения у Ремизова замысла сочинить вместе с Блоком «русалию» о Соломоне и Китоврасе. Об этом он сообщал поэту 22 июля 1912 г.: «А все мечтаю Боброва кончить <речь идет о повести “Пятая язва”. — *А. Г.*> и написать с Вами Китовраса. Много хочется написать: и хождение по мукам, и Китовраса с прологом: “Ванька Каин на Москворецком мосту” (Действо все на мосту в Москве происходит.) Вы знаете этот мост?» [1] Как позднее указывал сам Ремизов в примечаниях к своей последней книге «Круг счастия: Легенды о царе Соломоне» [2], сведения о существовании в XVIII в. театральных постановок на этот сюжет он нашел в примечаниях П. А. Бессонова к «Песням, собранным П. В. Киреевским». Бессонов рассказывал о народной драме — «игре о царе Соломоне», сыгранной скоморохами под руководством Ваньки Каина. Характеризуя постановку, он писал:

Скоморохи, главные актеры, придерживались эпического содержания и драматического, известного с древности сюжета; сам Каин любовался зрелищем, созерцая в нем некоторым образом собственную роль и судьбу: но, как говорится у нас, «для удовольствия публики», согласно тогдашним обычаям и нравам, драму нужно было порезче перевести на современные тогдашние обычаи, на сцены, столь часто повторяющиеся в действительности перед глазами и, в представлении шуточном, наиболее способные возбудить в толпе интерес [3].

В архиве писателя сохранилось несколько относящихся к 1910-м гг. неоконченных набросков и планов задуманного драматического действа о Соломоне и Китоврасе, имеющих общий жанровый подзаголовок: «русалия».

Новый этап работы Ремизова над этим сюжетом связан с годами Второй русской революции — времени, когда история о союзе человека и демона в деле великого созидания нового об-

---

[1] *Блок А. А.* Переписка с А. М. Ремизовым (1905—1920) / Вступ. ст. З. Г. Минц; Публ. и комм. А. П. Юловой // ЛН. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2. С. 108.

[2] *Ремизов А.* Круг счастия: Легенды о царе Соломоне. [Париж], 1957. С. 61.

[1] Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 9. С. 52.

рела для писателя особый смысл и стала основой для «большого всенародного действа» — т. е. мистерии.

26 мая 1918 г. Ремизов сообщал В. Э. Мейерхольду: «Хочу осуществить давно задуманное: написать для большого циркового театра о *Соломоне и Китоврасе*. Тут Иван Александрович Рязановский будет незаменимым»[1]. Упоминание о «давно задуманном» соединяет новое произведение с замыслом 1910-х гг., а имя археографа и медиевиста И. А. Рязановского говорит о том, что Ремизов собирался глубоко проанализировать древнерусские источники. В 1919 г. на анкетный вопрос о творческой работе Ремизов отвечал: «Больше всего занят театром <...> и потому, что люблю театр и потому еще, что служу в учреждении театральном. Три пьесы ношу в сердце — пишутся они медленно, не хватает часов – да и сон тоже каждому полагается — три образа неодоленные: Китоврас и царь Соломон — скиф и мудрец, демон и повелевающий демонами, потом Ванька-Каин-вор-скоморох, а последнее конец Разина, как в легенде сложил народ»[2]. Неурядицы быта революционной поры мешали созданию пьесы. Об этом свидетельствует дневниковая запись писателя от 30 сентября 1920 г.: «Когда шел, мысленно писал до ожесточения. Писал первую сцену из Китовраса <...> А вернулся — разбитый. Куда уж писать?» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 512). Однако, несмотря на трудности, драматическое произведение в трех актах «Соломон и Китоврас» было написано.

Для понимания специфики нового произведения Ремизова важно учитывать, что еще с середины 1910-х гг. усилился интерес писателя к эзотерическим философским и религиозным учениям. В мистических доктринах древности и современности, в книгах по масонству, каббалистике и оккультизму он искал ответа на вопрос о первопричинах мирового зла, онтологических основах и путях дальнейшего существования бытия. Изучение тайных учений было необходимо Ремизову для символического осмысления главных событий русской жизни той эпохи — мировой войны и революции — как событий мистериальных, во многом понимаемых и «принимаемых» писателем лишь в контексте их герметического смысла. Характерно, что

---

[2] РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2303. Л. 33.

[3] Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4.

в 1919 г., одновременно с работой над «Соломоном и Китоврасом», Ремизов продолжал отшлифовывать текст своего последнего романа «Ров львиный» («Плачужная канава»)[1], в котором эзотерические учения были основой концепции произведения. Наиболее программно необходимость владения герметическим «ключом» для понимания смысла изображенного была выражена в финале романа:

Когда объявили войну и начались всякие победы и поражение, Антон Петрович только руки потирал от удовольствия: ведь все-то оправдывалось, как по-писанному <...> И когда в феврале в Петербурге вышли на Невский с революцией, Антон Петрович даже перекрестился: — Грядет! И стал зорко присматриваться: его занимал тот кавардак, какой начинался на земле. <...> Но под жалостью, вдруг нахлынывающей на него с неимоверной болью, в мучительной памяти своей о каком-то мальчике Васе, забитом гимназисте, сверстнике своем, спохватываясь, он гавкал, выговаривая на злых духов и свои черные мысли последнее и единственное всесокрушающее заклинание: «Абраксас!» (*Плачужная канава-РК IV*. С. 452).

Последнее магическое слово является своеобразным «ключом» к «шифру», при помощи которого скрыт тайный смысл свершающихся катастроф. Семантика его проясняется из исследования Юрия Николаева [Ю. Н. Данзас] «В поисках за божеством» (1913). Как подтверждают прямые и скрытые цитаты, эта книга была для Ремизова одним из основных источников романа. В ней сообщалось, что

у Василидиан <...> мистическое значение слова Αβρασαξ заключалось в обозначении проявления Творческих сил Божества в мире, полноты Зиждительной Силы, творящей реальный мир и одухотворяющей эволюцию сознания из низшей материи в высшую область Духа. Это — мировая воля, направляющая эволюцию мирового сознания и соприкасающаяся с непознаваемой Сущностью Божества[2].

По Ремизову, сокровенный смысл сотрясавших Россию катаклизмов скрыт и от их делателей, и от их жертв, равно явля-

[1] См. авторское указание на время завершения романа: Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4.

[1] *Николаев Юрий* [*Данзас Ю. Н.*]. В поисках за божеством: Очерки из истории гностицизма. СПб., 1913. С. 266.

ющихся лишь песчинками в игре космических сил. Истинный художник, писатель, артист — это один из «великих посвященных», посредник между тайным знанием и профанами, приоткрывающий в художественных образах край покрывала Изиды. В годы революции Ремизов продолжал оставаться последователем символистских представлений о миссии творца.

Драматическое действо «Соломон и Китоврас» принадлежит к наиболее эзотерическим текстам Ремизова. В нем писатель стремился вернуться к первоистокам мистерий. Так, в числе действующих лиц указаны «дубравные жрецы», царь Соломон одет в подир халдейского мага, герои призывают не только Адонаи, но и ассирийских и халдейских божеств. К источникам пьесы кроме текстов, собранных в книгах Кушелева-Безбородко, Тихонравова и Веселовского, принадлежат подчас малоизвестные труды по гностицизму, каббалистике и масонству. Несомненным является обращение Ремизова к исследованию Юрия Николаева. Писатель также использовал статьи Р. В. Иванова-Разумника.

В ремизовском драматическом произведении сюжетная канва древнерусской «Повести о Китоврасе» — основа лишь одного эпизода драмы. К комплексу сюжетных мотивов «Повести» Ремизов присоединил, как второй основной сюжетный источник, талмудическую легенду о Адонираме (Хираме) — строителе Соломонова Храма. Приведем ее краткое изложение в современном исследовании, в целом совпадающее с ее содержанием в прямом ремизовском источнике — главе «Легенда о храме» книги XIII «Франкмассоны» исследования Чарльза Уильяма Гекерторна «Тайные общества всех веков и всех стран» (СПб., 1876. Ч. 1):

Существует странная каббалистическая легенда о Хираме, согласно которой он был потомком Самаэля, Духа Огня, а среди его предков был и бессмертный Тубалкан, изобретатель закалки металлов. Легенда говорит, что вершиной творчества Хирама была Купель — восхитительный сосуд для омовений, который перевозился двенадцатью быками. Огромный сосуд в тридцать локтей в окружности должен был быть отлит как единое целое, и на это событие собрались рабочие, жители Иерусалима и даже царь Соломон с царицей Савской решили почтить вниманием это великое событие. Но четыре ремесленника, недовольные Хирамом из-за его отказа повысить их в должности, тайно налили в отливочную форму воду. Когда пробки домны были про-

биты и пылающий металл потек в форму, раздался страшный взрыв. В воздух поднялись пары воды и жидкого металла, сея смерть и панику. Хотя неудача с величайшим проектом потрясла Хирама, он храбро стоял посреди бушующего пара. Внезапно из кипящей массы раздался голос: «Ты несгораем. Отлей себя в пламени». И Хирам прыгнул в Купель и через нее провалился в центр земли, где обитал его огненный предок, первый металлург[1].

Таким образом, «Соломон и Китоврас» — произведение, основанное на легендах о начале и завершении строительства Соломонова Храма, а в кругу двух титульных главных действующих лиц (царя Соломона и волшебного существа Китовраса)

[1] *Холл М. П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. СПб., 1994. С. 564. Другим источником пьесы Ремизова, вероятно, была драма последователя учения Рудольфа Штайнера — писателя Альберта Стеффена «Хирам и Соломон» (1918). О знакомстве Ремизовых с творчеством Стеффена свидетельствует, в частности, письмо М. В. Сабашниковой конца 1920-х гг.: «Посылаю Вам книгу Альберта Стеффена. Может быть, Вы почувствуете, как и я, что говорит через нее. Мне кажется, что каждое слово в ней важно. И что и как. Я уже о Стеффене Вам говорила. На этом Рождестве я видела его и с ним говорила. Он — чистый и сильный. Говорит только то, что знает, когда не знает, молчит. Буду с нетерпением ждать Вашего отзыва. Не спешите, я знаю, эту книгу скоро не прочтешь» (Amherst Center for Russian culture, USA. Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers. Box. 3, F. 15). В 1920-е гг. Ремизов собирался перевести пьесу Стеффена. См. письмо М. Колпакчи Ремизову от 6 февраля 1931 г.: «Глубокоуважаемый Алексей Михайлович, мой приятель В. М. Лесков (бывший муж Зинаиды Кирилловны) пишет мне, что он перевел “Хирам и Соломон” Альберта Стеффена на русский язык и просит узнать у Вас: 1) перевели ли Вы эту драму, как Вы собирались пять лет тому назад? 2) Если нет, то имеете ли Вы <*под текстом письма помета Ремизова:* я ничего не имею> что-либо против появления в печати перевода, В. М. Лескова? Имеете ли Вы что-либо против печатания этого перевода, даже если Вы перевели уже драму Стеффена? Крайне извиняюсь за беспокойство и буду Вам очень обязан за ответ на эти три вопроса. С совершенным почтением Гр. Колпакчи» (Там же). Сравнительный анализ текстов двух пьес показал, что «Китоврас» Ремизова является самостоятельным произведением, а не переводом «Хирама и Соломона» Стеффена.

появляется еще один значимый персонаж — великий мастер-строитель Храма Адонирам.

Царь Соломон олицетворяет мудрость, порядок и власть, образующие «законное» человеческое мироустройство. Он же воплощает ненасытное стремление людей стать абсолютными хозяевами рационально устроенного мира. Через разум человек может уподобиться Богу — таково символическое значение предполагаемого брака царя Соломона с царицей Савской. Он говорит ей: «В тебе сильно желание мудрости. А я сжигаем твоей красотой. Если ты любишь мудрость, соединим свои дни и будут дети наши прекрасны и мудры, как боги земли». Однако для Ремизова доктрина о примате человеческого разума («мудрости») всегда представлялась ложной. В особенности в годы революции «антропоцентризм» ремизовского героя всегда был свидетельством ограниченности и неистинности исповедуемых им теорий. Самодостаточный, убежденный в безграничности своей власти и мудрости царь Соломон — воплощение того «человечества», которому противостоят утопические «обезьяны» Ремизова. В известном Манифесте Обезвелволпала объявлялось, что свободные обезьяны презирают «гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова», состоящее из людей, «как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 208).

Антагонист библейского царя Китоврас — «вольный житель привольных степей, мудрый, ласковый, смелый. Он познал глубокую мудрость веков, когда вся природа говорила одним языком». Писатель использовал разъяснение семантики имени этого персонажа у Веселовского: «Китоврас не что иное как неумелая переделка греческого кентавра» (*Веселовский*. С. 137). В пьесе Адонирам называет его «свободным кентавром». Для Ремизова не столь значима волшебная (демоническая) сущность Китовраса, сколько персонификация в его лице стихии абсолютной свободы и воли. Модернизированный переосмысленный образ Китовраса стал одним из центральных ремизовских символов сущности революции. Философскую и эстетическую аналогию символическому истолкованию «вольного кентавра» Китовраса Ремизов частично обрел в «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника[1].

[1] О «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника см.: *Блок А. А.* Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступ. ст., публ. и комм.

Как известно, Ремизов, хотя и со значительными оговорками, примыкал к «скифам» — литераторам, группировавшимся вокруг Иванова-Разумника. Писатель был участником всех номеров сборника «Скифы» (в первом номере было напечатано его либретто «Ясня», во втором — «Gloria in excelsis» и программное «Слово о погибели русской земли»[1]). Ремизовская трактовка образа Китовраса во многом сходна с символом разумниковского «скифа», ведущего вечное сражение с мировым мещанином. Их схватка — это «борьба реакционности в разных масках — в маске “прогресса”, в маске “социализма”, в маске “христианства” — с революционной сущностью, с “волей до конца” во всех областях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии»[2]. Как и «скиф» Иванова-Разумника, Китоврас — олицетворение вечной свободы и революционности, и в этом он сближается с другим героем ремизовской мифологии революционных лет — с фантастическим «обезьяном», членом Обезьяньей Великой и Вольной Палаты (Обезвелволпала).

Наиболее полно раскрытие генезиса и семантики образа Китовраса было дано Ремизовым в рецензии (1918—1919 гг.) на пьесу «Дантон» Р. Роллана:

> Дантон — скиф раздольных степей, китоврас, чарующий дикой песней прирученное, расчетливое, приспособившееся в борьбе к расчетливости — другого исхода нет! — человеческое стадо. Дантон пробуждает в душе и самой человеческой, т. е. расчетливой, видение обезьяньего вольного скифа, песенного китовраса — народ готов уж освободить его за крылатую его волю и уносящую, опьяняющую песню, но <...> Жизнь человеческая — стада человеческого не может идти по-обезьяню под песню китовраса — человеку это не под силу и притом же неразумно! — но и без песни китовраса жить невозможно, просто скучно, просто постыло (*Крашеные рылá*. С. 76—77).

В пьесе Ремизова противопоставлены две «мудрости» — человеческая «разумность» царя Соломона и стихийное «нерazу-

---

А. В. Лаврова // *ЛН*. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2. С. 376—379.

[1] См.: *Мануэльян Э.* «Слово о погибели русской земли» А. М. Ремизова и идеология скифства Р. Иванова-Разумника // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 81—88.

[2] *Скифы <Мстиславский С. Д., Иванов-Разумник Р. В.>*. Скифы: Вместо предисловия // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. XI.

мие» Китовраса. На просьбу Соломона открыть ему свою мудрость Китоврас отвечает: «Мудростью ли похвастает сын лесов и степей! Еще не пришли те пастыри, которые научат весь мир. Шепот травы полевой, свежесть росы и сияние — вот моя мудрость <...> Благость радостной жизни дышать на вольной земле — вот моя мудрость». Это антитеза профанного и тайного знания, причем только через последнее, по Ремизову, можно постичь природу стихийного акта творения. А одним из его проявлений является революция.

Каббалистическими заклинаниями царь Соломон делает Китовраса своим союзником, находит камень Шамир и смиряет шум. «Наступает тишина, проникнутая музыкой». Неслышная музыка — символ мировой гармонии. На мгновение «закон» и «свобода» пребывают в равновесии. Но оно нарушается по воле Адонирама — «сына гения огня».

В годы революции символика «огня», «мирового пожара» широко использовалась в художественной литературе и публицистике. Приоритетное место занимала она и в произведениях Ремизова, изучавшего ее значение по древним текстам и научным исследованиям. Писатель видел в стихии огня аллегорическое изображение одной из космических сил, определяющих современность. В 1919 г. он опубликовал книгу «Электрон» — свое переложение текстов Гераклита Эфесского, у которого огонь являлся основой бытия. «Есть суд всего, — писал Ремизов, — что дышит, живет и растет, суд огнем. Огонь последний судия — все судит и все разрешает»[1]. Знаменательна лексическая и семантическая перекличка этого текста со статьей Иванова-Разумника о поэме Блока «Двенадцать» — «Испытание в грозе и в буре» (1918), где критик цитировал «Электрон» Ремизова:

От произведений поэзии переходя к преломляемым ею лучам жизни, — писал Иванов-Разумник, — еще раз повторю: лучи эти соединяются, через революцию, в «последний суд огнем». И этот последний суд — для всего и для всех является последним испытанием. В огненной грозе и буре должны распасться старые кирпичи, должны закалиться новые мечи, проведущие нас в мир новый. В буре пожаров надо суметь увидеть то новое, то над-историческое, что таится перед нами в пыли, грязи и крови[2].

[1] *Ремизов А.* Электрон. Пб., 1919. С. 7.

[2] *Иванов-Разумник.* Вершины. Пг., 1923. С. 202.

Для более точной трактовки образа «огня» у Ремизова надо учитывать его неоднократные обращения к книге Юрия Николаева «В поисках за божеством», в которой была подробно раскрыта интерпретация значения этого символа в древних религиозных и философских системах. Огонь, отмечал автор исследования, занимал «выдающееся место в таинственных культах Востока. В этом образе мы опять видим тройственный символический смысл. В грубейшем смысле огонь был божеством <...> преклонение перед животворной силою солнца, создавшею на земле жизнь, было лишь одним из выражений идеи, открыто высказанной еще Гераклитом, — об огне, как первичном элементе материи и всего бытия. <...> Кроме того, огонь являлся символом духовной сущности, одухотворяющей мир и связующей царство материи с высшей областью чистого Духа: образом ее представлялся огонь как нечто среднее между материей и бесплотною сущностью. Но был и иной, более глубокий смысл символики огня. Под ней скрывалась идея о непознаваемой и непостижимой Высшей Божественной Сущности, образом Которой в мире материи был первичный принцип огня». Это — «метафизический принцип огня как первоисточника космической эволюции» [1]. Именно последнее, высшее значение символа огня было творчески аккумулировано Ремизовым в его произведении. Поэтому он сделал Адонирама — «сына гения огня» — основной движущей силой своей мистерии.

«Соломон и Китоврас» — это мистерия о мировом переустройстве. Ее главное действующее лицо — Адонирам. Начало пьесы сюжетно совпадает с талмудической легендой о добывании «краесекомого» камня (*Веселовский.* С. 106). Но в варианте Веселовского Соломон узнает о волшебном камне от раввинов, а о Китоврасе, который сможет добыть его, — от двух демонов. У Ремизова единственный, кто знает, как можно продолжить строительство, — Адонирам. Поступок именно этого персонажа и дает первоначальный толчок развитию действия пьесы. При помощи магического действия — начертания древнееврейской буквы «тау» — он наполовину уничтожает шум — заставляет замолкнуть людей — строителей Храма. Ремизов использовал значение этой буквы в Каббале, где она — «символ человека, так как она определяет конец всего, что существует,

[1] *Николаев Юрий* [*Данзас Ю. Н.*]. В поисках за божеством. С. 38.

точно так же, как человек есть конец и совершенство всего создания» [1]. Магическое использование этой буквы дает власть лишь над миром людей, но Адонирам указывает Соломону путь к достижению высшего знания и к подчинению демона Китовраса.

Начало «Соломона и Китовраса», по терминологии Ремизова, — это «издействие» («действие моего я на мое я») — т. е. порождение сюжетного развития Адонирамом, выступающим в роли творческого начала. Он побуждает обоих антагонистов (Соломона и Китовраса) к дальнейшим действиям. Мудрый царь овладевает Китоврасом, а тот, в свою очередь, спровоцированный Адонирамом, пользуется своей тайной силой — волшебной «песней полей, песней любви». Под воздействием ее чар Соломон отдает ему магический перстень. Наступает царство Китовраса, обернувшегося царем Соломоном.

Ремизов взял из источников мотив двойничества героев, но полностью переосмыслил его. В талмудической легенде, а затем и в древнерусской повести семантика этого мотива — наказание «гордого царя» и его последующее нравственное возрождение. В пьесе Ремизова два царства (Соломона и Китовраса) — олицетворение двух типов социума. Царство Соломона — мироустройство на основе «закона» и рациональной человеческой «мудрости». Царство Китовраса — творимый волей Адонирама эксперимент по созданию мира, основанного на абсолютной стихийной свободе. Антитетичность двух мироустройств подчеркнута художественным приемом — зеркальностью судов обоих «царей Соломонов». О значимости этих сцен в художественной структуре произведения свидетельствуют нереализованные, но так и не убранные из текста белового автографа сюжетные мотивы — изложение трех загадок, раскрытых Соломоном. Они выписаны Ремизовым из «Повести царя Давида и сына его Соломона и о их премудрости» [2].

«Настоящий» царь Соломон судит по установленному людьми Закону. Сцена его судов — точный пересказ источников: библейской истории о двух женщинах и ребенке и сюжета о корове и быке, случайно убившем ее теленка (*Веселовский.*

[2] *Папюс.* Каббала: Науке о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1910. С. 95.

[1] *ПСРЛ III.* С. 64—65.

С. 58). Второй «царь Соломон» — Китоврас — разрешает те же ситуации иначе, опираясь не на установленную разумом мораль, а на биологические основы воспроизводства всего живого. Ремизов и здесь основывался на данных источника — сведениях о том, что Асмодей — «демон похоти» (*Веселовский*. С. 116). Но, с другой стороны, «правда пола» являлась для него одной из составляющих стихийной свободы, олицетворенной правлением Китовраса.

В момент достижения Адонирамом наивысшей точки его эксперимента (в метафорах «строительства» это реализовано в создании Купели) начинается следующий этап развития мистерии — «действие Рока на мое я». Оно проявляется в предательстве помощников Адонирама, помешавших отливке «медного моря». Ремизов трансформировал талмудическую легенду, сведя до трех число врагов Адонирама, каждый из которых внес свою лепту в погибель мастера. Таким образом, Ремизов сблизил эту легенду с другой — со знаменитой легендой об убийстве Адонирама (Хирама) тремя Товарищами Ремесленника, легендой, которая легла в основание символической философии масонства.

Пожар, которым заканчивается церемония отливки «медного моря», — кульминация мистерии и наиболее сконцентрированное аллегорическое выражение ее основной идеи. В огне пожара гибнет царство Китовраса. Создатель царства безудержной свободы повторяет путь первого царя Соломона. Китоврас обуян гордыней. «Я царь, — говорит он Адонираму, — Кто может быть выше меня?» По мысли Ремизова, мир стихии и воли неизбежно превращается в царство принуждения. На вопрос «гордого» царя Китовраса Адонирам отвечает, что выше его «бессмертные духи, рожденные воздухом, огнем и водой». В большинстве эзотерических учений три названных первоэлемента составляют основу космогонических процессов. Архитектор Адонирам является одной из эманаций этих сил, а его эксперимент по смене модели мироустройства есть лишь частица вечного космического движения.

В финале пьесы наиболее отчетливо прослеживается связь концепции произведения Ремизова с учением гностика Василида о земном мире, находящемся во власти зла («деспота Демиурга»). Кульминация мистерии («действие моего я на Рок») — по-

гружение Адонирама в пламя. Это — момент его мистического преображения, его жертва — искупление эксперимента по созданию царства безвластия. После огненного ухода Адонирама Китоврас сбрасывает перстень, и тогда вновь появляется истинный царь Соломон. Но финал мистерии есть также выражение исповедуемого Ремизовым дуализма: искупление человечества одновременно и происходит, и нет. На сцене оказываются *два царя Соломона* как воплощение нового выбора, стоящего перед людьми.

Ремизов писал мистерию об эзотерическом смысле революции не для чтения, а для сценического воплощения в «театре площадей и дубрав». Вспомнив его письмо Мейерхольду о работе над пьесой о Китоврасе для «большого циркового театра», можно сделать предположение о возможном заказчике текста. В сезон 1919/1920 г. в Народном Доме был открыт Театр народной комедии. По воспоминаниям С. Радлова, отделом театра и зрелищ «был организован маленький закрытый конкурс на сценарии маленьких одноактных пьесок, рассчитанных на искусство данных цирковых актеров <...> Были привлечены три автора с просьбой написать какие-то предварительные сценарии. Это были А. Ремизов, В. Н. Соловьев и С. Э. Радлов <...> Помню, что А. Ремизов написал какой-то шуточный рассказ, который цирковыми актерами понят не был» [1]. Возможно, что Радлов имел в виду мистерию о Соломоне и Китоврасе, оставшуюся в памяти «профана» лишь «шуточным рассказом».

Из всех драматических произведений, созданных Ремизовым в 1918—1921 гг., была опубликована только переработка народной драмы «Царь Максимилиан». Рукописи оставшихся до конца не завершенными народных действ «Степан Разин», «Бова Королевич» и мистерии «Соломон и Китоврас» были увезены автором в Берлин, где начиналась судьба Ремизова-эмигранта.

Вехи первой половины жизненного и творческого пути Алексея Ремизова совпали с этапами развития новых течений в русском театральном искусстве первой четверти XX в. В на-

[1] *Радлов С.* Воспоминания о театре Народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1994. Т. 16. С. 81—82.

чале 1900-х гг., став заведующим литературной частью «Товарищества новой драмы», писатель проявил себя как энергичный сподвижник Вс. Мейерхольда. Его разноплановая деятельность тех лет была составной частью борьбы театральных реформаторов против натуралистического и реалистического театра за новый, «условный» театр. Ремизов пропагандировал его необходимость и эстетическую оправданность в своих критических статьях; он формировал репертуар «Товарищества», а затем «Театра-студии» Мейерхольда, переводя пьесы предтеч и представителей «новой драмы» (Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского, Г. фон Гофмансталя, Рашильд и др.). Во второй половине 1900-х гг. писатель создал драмы-мистерии («Бесовское действо», «Трагедия о Иуде принце Искариотском»), ставшие, наряду с драмами А. Блока, наиболее яркими явлениями русского символистского театра. В 1917—1921 гг., работая в ТЕО Наркомпроса, Ремизов вновь включился в разноплановую работу деятельного участника театрального процесса, осмысляя новые задачи театра, оценивая современные пьесы, а также создавая собственные драматические произведения. На новом витке исторического развития России писатель и в теоретических статьях, и в драматургической практике утверждал острую актуальность для современности старого жанра «мистерии» (по ремизовской терминологии — «русалии»). По Ремизову, мистериальное действо как явление театра новой эпохи могло принимать различные формы, впитывать в себя элементы низовых жанров, но главным действующим лицом в нем неизменно представал «хор» (народ), через страдания воскресающий и преображающийся. Именно этот драматический, мистериальный сюжет в дальнейшем стал метасюжетом его романа-коллажа «Взвихренная Русь» (1927), завершающегося описанием символического крестного хода исторических деятелей, святых и подвижников разных времен существования России в субботу перед всенощной — накануне Воскресения.

А. Грачева

КОММЕНТАРИИ

От редакции: в настоящем томе публикуется только основная часть театрального наследия А. М. Ремизова, включающего в себя драматические произведения; многочисленные переводы пьес иностранных авторов; статьи, заметки, критические работы по теории и практике русского театра; внутренние рецензии на пьесы периода 1918—1921 гг. Эдиционные принципы подачи текстов подробно изложены в преамбуле к 11 тому Собрания сочинений А. М. Ремизова, вышедшему в 2015 г. (*Зга-Росток XI*. С. 3—8). Она предваряет тома Собрания сочинений А. М. Ремизова, которое является продолжением издания, увидевшего свет в 2000—2003 гг. (*РК I—X*). В настоящем томе, как правило, не производилось единой унификации издательского оформления тестов, а учитывались особенности тех прижизненных изданий, которые стали источником публикации.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Бесовское действо

Впервые опубликовано: Бесовское действо над некиим мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сиесть прение Живота со Смертью: представление для публики в трех действиях с прологом и эпилогом Алексея Ремизова // Факелы. СПб.: Кн-во Д. К. Тихомирова, 1908. Кн. 3. С. 33—88.

Прижизненные издания: 1) Бесовское Действо [Бесовское действо / над некиим мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сиесть прение живота со смертию / представление в трех действиях с прологом и эпилогом] // Рассказы. СПб.: Прогресс, 1910. С. 205—252; 2) Бесовское действо: Представление в трех действиях с прологом и эпилогом // *Шиповник 8*. [1912]. С. 11—89; 3) Бесовское действо: Представление в трех действиях с прологом и эпилогом // *Сирин 8*. [1912]. С. 11—89; 4) Бесовское действо: Представление в трех действиях с прологом и эпилогом. Пб.: Изд. Театр. отдела Нар. комиссариата по просвещению, 1919. 48 с.

Печатается по последнему прижизненному изданию.

Рукописные источники и авторизованные тексты: 1) Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью. Представление для публики в 3-х действиях с прологом и эпилогом. Алексея Ремизова. Цензурный экземпляр. — Машинопись в бумажной обложке. 29 октября 1907 г. // СПб ГБУК ТБ. № 37402; 2) «Бесовское Действо над некием <так!> мужем, а также Прение живота со смертью»: Представление для публики в 3-х действиях с Прологом и Эпилогом Алексея Ремизова. Цензурный экземпляр. — Гектографированная машинопись в отпечатанной типографским способом обложке с надписью сверху: издание журнала «Театр и Искусство». 28 декабря 1907 г. // СПб ГБУК ТБ. № 35954; 3) *Ремизов А.* Бесовское действо: Машинопись с разрешением цензуры и пометами режиссера. 1907 // РГАЛИ. Ф. 3039. Оп. 1. Ед. хр. 87. 14 л.; 4) *Ремизов А. М.* «Русальные действа»: Макет VIII т. «Сочинений», составленный автором из ранних печатных редакций. С многочисленной авторской правкой. <1911–1912> // ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263. 119 л. (далее: *Макет-Сирин 8*); 5) *Ремизов А. М.* Бесовское действо: Наборная рукопись в виде печатного текста пьесы из *Сирин 8* с авторской правкой А. М. Ремизова и пометами А. А. Блока. 1919 // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 1. 97 л.

Тексты-источники: 1) *Архангельский А. С.* Из лекций по истории русской литературы: Литература Московского государства (кон. XV–XVII вв.). Казань, 1913; 2) *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: Опыт историко-сравнительного исследования. СПб., 1891; 3) *Бессонов П.* Калеки перехожие: Сб. стихов и исследование. М., 1864; 4) *Жданов И. Н.* Сочинения. СПб., 1904. Т. 1; 5) Киево-Печерский патерик (многочисленные переложения на современный русский язык 1870–1903 гг.); 6) *Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 4 и 5 (*Сб. ОРЯС Имп. АН*; Т. 26 и 27); 7) *Стороженко Н.* Предшественники Шекспира: Эпизод из истории английской драмы в эпоху Елизаветы. СПб., 1872. Т. 1; 8) *Тихонравов Н. С.* Сочинения. М., 1898. Т. 2.

Пьеса была написана летом 1907 г. Однако утверждать это можно лишь на основании косвенных данных, так как ни черновых либо беловых автографов самого текста «Бесовского действа», ни каких-либо эпистолярных или иных непосредственных свидетельств о работе над ним Ремизова не сохранилось. Еще 11 января 1907 г., обсуждая со своим вологодским приятелем Оге Маделунгом перспективы издания и постановки в театре П. П. Гайдебурова его пьесы «Рабы ночи», будущий драматург между делом заметил: «Завидую, кто может писать

драмы: я совсем не могу» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 44). Вместе с тем обращение Маделунга за мнением о пьесе и советом, как распорядиться ее дальнейшей судьбой, именно к Ремизову было далеко не случайным. Писатель начал свою литературную карьеру как переводчик драматических произведений Ст. Пшибышевского, М. Метерлинка, А. Стриндберга, Рашильд, А. Жида, А. Штеенбуха, И. Шлафа для «Товарищества новой драмы» В. Э. Мейерхольда, в котором по окончании вологодской ссылки заведовал репертуаром в сезон 1903/1904 г. в Херсоне (подробнее об этом см., например: На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подг. текста и комм. А. Д'Амелия // Europa Orientalis. 1985. Vol. 4. P. 171—190; 1987. Vol. 6. P. 237—238; *Звенигородская Н. Э.* Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902—1905 гг. М., 2004. С. 93—132; гл. 3 «1903/04 год. Херсон. Николаев»). Сотрудничество с режиссером в качестве переводчика, а также завязавшиеся в этот период приватные и профессиональные контакты в театральной среде, прежде всего заметно укрепившаяся дружба с давним ремизовским знакомым (летом 1897 г. в Пензе их представил друг другу Мейерхольд), участником «Товарищества новой драмы», актером и режиссером А. П. Зоновым (см.: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни России начала XX века // *Исследования и материалы 2003*. С. 327—366), продолжились и после переезда Ремизовых в Петербург, где с 1 февраля 1905 г. писатель служил делопроизводителем при конторе журнала «Вопросы жизни». Ремизов в полной мере воспользовался выгодами своего положения в редакции, в том числе успел опубликовать на страницах этого издания первый роман «Пруд» (см.: *Пруд-РК I*. С. 525—531), и за год существования журнала прочно утвердился в избранном модернистском литературном кругу как подающий большие надежды молодой автор (об этом периоде см.: *Ахру-РК VII*. С. 31—58, 527—538; *Петербургский буерак-РК X*. С. 177—234, 466—486). Однако когда в начале 1906 г. «Вопросы жизни» закрылись, ему пришлось столкнуться с материальной нуждой. В то же время многократно возросла творческая активность Ремизова. Подводя своеобразные итоги этого трудного периода, он писал Маделунгу 18 декабря 1906 г.: «Приходил ко мне издатель (есть тут компания аристократов, бывших правоведов, они затеяли Пруд издавать; условия: если будет выручка — часть ее мне пойдет). <...> "Часов" не печатают. И Бог весть, когда будут печатать. На днях их мне возвратили без всякого отзыва из "Золот. Руна". Придется, наверное, отдавать печатать без гонорара. <...>

Мои дела такие. На днях выйдет книга сказок “Посолонь” <Мо>сква, Изд. “Золот. Руна” 1907. 1 р. <...> (Условия самые неважные. За всю книгу 340 р. да деньги получу частью по выходе, частью по распродаже книги. Это жди да пожди. Но соглашаюсь на все, а то очень все залеживается.) Затем выйдет к Рождеству: “Луг духовный”, Вып. 1 (Иродиада, Илья, О месяце и звезд<ах>). Изд. “Оры” С.П.Б. 1907, ц. 70 (или 50 к.) Это издание чисто товар<ищ>еское. Затея Вя<ч>. Ив. Иванова <...> К маслянице выйдет сказка “Морщинка” Изд. “Шиповник”, С.П.Б., с рисунками Добужинского. Получил за нее 20 руб., еще получу руб. 30. Да и кончено. Хочу издавать без гонорара Сборник 1. (Белая башня (раньше назыв. В Плену) Северн. цветы и Рассказы (назову Лог, только эпитета еще не придумал)). <...> На конкурсе “Зол. Руна” на тему “Дьявол” получил первую премию (100 р.) (очень кстати — поедем теперь к Наташе <дочери Ремизовых, которая жила в имении Берестовец Черниговской губ. у родственников С. П. Ремизовой-Довгелло. — *И. Д.*>). Рассказ мой называется “Чортик” <так!> Когда подумаю, вот написал я Вам <...> и то и другое, в общем порядочно перечня, а толку нет. Чириков, Куприн и др. из “Знания” за эти печатные вороха получили бы целое состояние» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 41—42). Из всех перечисленных здесь издательских проектов в декабре 1906 г. вышла лишь «Посолонь» (подробнее об этом см.: *Докука и балагурье-РК II.* С. 620—621; *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900—1920-е годы). Helsinki, 2010. С. 28—38). Первые отдельные издания романов «Пруд» и «Часы» увидели свет только в конце 1907 г. и в 1908 г. соответственно (см.: *Пруд-РК I.* С. 526; *Плачужная канава-РК IV.* С. 468). В том же 1908 г. под названием «Чертов лог и Полунощное солнце» был опубликован и первый сборник «рассказов и поэм» Ремизова (см.: *Оказион-РК III.* С. 593—616). Поэтому вплоть до начала осени 1907 г. писатель безуспешно пытался устроить в издательства две последние из названных книг, тратя на это значительное время и усилия. Работа над сборником апокрифов «Лимонарь сиречь: Луг духовный» продолжалась до конца марта 1907 г. (подробнее о причинах задержки см.: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 67—70). И только детская сказка «Морщинка» вышла отдельной книжечкой в срок. Для нас важно, что это издание стало первым творческим контактом Ремизова с будущим художником-оформителем «Бесовского действа», автором декораций и костюмов М. В. Добужинским, проиллюстрировавшим «Морщинку». Знаменательно и упоминание о победе рассказа «Чёртик» на конкурсе журнала «Золотое руно» (см.: *Зга-Росток XI.* С. 639). Этот первый

публичный литературный успех писателя стал отправной точкой для формирования своеобразного «иконографического канона» — традиции изображать в карикатуре и без того обладавшего весьма выразительным внешним обликом Ремизова с «бесовскими» атрибутами вроде хвоста, рожек или копыт. Поддержанная такими произведениями, как пьеса «Бесовское действо» и апокрифическая повесть «Что есть табак», на страницах периодической печати рубежа 1900—1910-х гг. данная художественная константа ремизовского образа превратилась в своеобразный штамп, неизменно эксплуатируемый карикатуристами. Отдельные образцы жанра Ремизов перечислил в приложении к публикуемой нами редакции «Бесовского действа» (см. с. 42—43 в наст. изд.). К концу 1906 г. следует отнести и процесс интенсивного освоения писателем основного текста-источника будущей пьесы — Киево-Печерского патерика. Так, ко дню именин В. Д. Розановой 4 декабря 1906 г. Ремизов — прекрасный каллиграф и рисовальщик — переписал для В. В. Розанова «с завитками и усиками» входящее в этот патерик житие Моисея Угрина (подробнее о ремизовской рукописи см. в главке «Убогие» книги «Кукха. Розановы письма» и комментарий Е. Р. Обатниной: *Ахру-РК VII.* С. 89—91, 550; *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма / Изд. подг. Е. Р. Обатнина. СПб., 2011. С. 84—88, 457—460. (Лит. памятники)). А затем, находясь с 22 декабря 1906 г. по 1 января 1907 г. в Берестовце у дочери Наташи (см.: *Ремизов А. М.* Адреса его и маршруты поездок. 1905—1912 гг. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7), приступил к работе над Гоносиевой повестью «Что есть табак» (см. о ней: *Докука и балагурье-РК II.* С. 524—538, 677—682, 684—692; *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900—1920-е годы). С. 173—232). По возвращении в Петербург в ранее уже цитированном нами письме от 11 января 1907 г. он сообщал Маделунгу: «Надо было отделать одну повесть и отдать. И как на грех такая все выходит нецензурность (не политическая, конечно), что просто не знал, как исправлять» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. С. 43). Ряд мотивов этой «нецензурной» повести (видение старца Нюха о бесовских плясках игумена и братии в храме, бросание Саврасием в иноков красных цветов, явление бесов в образе масок, поругание церковной службы и канона, страсть монахов к рукоделию и др.) восходит к житиям Матфея Прозорливого, Исаакия Затворника Пещерского, Алипия Иконописца и князя Черниговского Николая Святоши из Киево-Печерского патерика. Этот же памятник является основным источником ключевой и для повести о происхождении табака, и для «Бесовского действа» темы дьявольского искушения, встающего на пути стремящихся к умерщвлению плоти и подавлению сек-

суальных желаний монашествующих. В патерике подобный соблазн именуется «бесовским действием», что придает заглавию ремизовской пьесы дополнительный смысл, отличный от традиционного жанрового определения (действо) особого вида церковных служений, носивших театральный, сценический характер, а также драматических произведений и самих спектаклей на ранней стадии формирования русского театра в XVII в. Стоит указать, что интерес именно к Киево-Печерскому патерику, скорее всего, имел еще и автобиографическую подоплеку: с 21 июня 1904 г. по конец января 1905 г. писатель с семьей жил в Киеве на Зверинце, неподалеку от Киево-Печерской лавры. Это соседство было отмечено Ремизовым в письме к жене от 24 июня 1904 г., позднее включенном в его книгу «На вечерней заре»: «Слушаю вечером звон в Лавре. Как в Успенском соборе» (Europa Orientalis. 1987. Vol. 6. P. 267). 5 мая 1907 г. в письме к Вяч. И. Иванову он обмолвился: «<...> корплю над книгами, хочу одолеть несколько томов, чтобы нагруженному уехать на лето» (Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова / Вступ. ст., прим. и подг. писем А. Ремизова — А. М. Грачевой; подг. писем Вяч. Иванова — О. А. Кузнецовой // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 93). И это замечание стало единственным свидетельством подготовительного этапа к работе непосредственно над текстом пьесы. В самом конце мая Ремизовы покинули Петербург, так и не найдя себе квартиру на следующий сезон. Со 2 по 21 июня 1907 г. они гостили в имении родных Серафимы Павловны селе Берестовец Черниговской губ. у дочери Наташи, с 21 по 25 июня находились в самом Чернигове, с 26 июня по 21 июля по приглашению латышского поэта Виктора Эглитса жили в доме его родственников в городке Зесвеген (Цесвайне) Мадонского у. Лифляндской губ. и под конец посетили Ригу, а также близлежащий приморский курорт Майоренгоф (подробнее об этом см.: *Спроге Л.* А. М. Ремизов в Латвии: В. Дамбергс, В. Эглитс, В. Гусев, И. Павлов, В. Гадалин // Балтийский архив: русская культура в Прибалтике. Таллинн, [1996]. С. 158—170), затем отправились на станцию Люботин Харьковской губ. и пробыли там до 12 августа, наконец, через Москву к 18 августа вернулись в Петербург, где почти два месяца не могли обрести приемлемого пристанища и только 22 сентября 1907 г. окончательно водворились в Малом Казачьем пер., д. 9, кв. 34 (см.: *Ремизов А. М.* Адреса его и маршруты поездок. 1905—1912 гг. Л. 10). По ходу этого летнего вояжа на больших остановках в Берестовце, Зесвегене, Люботине и было написано «Бесовское действо».

Переехав в Малый Казачий пер., Ремизов без промедления приступил к устройству сценической и литературной судьбы своей пье-

сы, использовав в этом деле весь накопившийся театральный опыт и знание тонкостей закулисной жизни. Историю первой постановки и первой публикации «Бесовского действа» нельзя рассматривать отдельно в силу того, что в восприятии современников и критики эти события были тесно связаны между собой. Причем место трех единств классицистической драматургии заняли здесь три последовательно разразившихся скандала: вынужденный уход режиссера в начале репетиционного цикла, отчасти спровоцированный этим обстоятельством публичный скандал на премьере и, наконец, инспирированный самим Ремизовым инцидент с цензурой, которая в результате оказалась, пожалуй, наиболее пострадавшей стороной.

Свою пьесу Ремизов доверил давнему соратнику по театральным исканиям В. Э. Мейерхольду. Еще в конце 1905 г. режиссер, не удовлетворенный попытками выработать новые художественные приемы условного театра на пути к театру мистериальному (в ремизовской терминологии «театру-обедне») в собственной Студии при Московском Художественном театре, решил перебраться в Петербург. К этому времени на фоне событий Первой русской революции в среде петербургских символистов, прежде всего посетителей Башни Вяч. Иванова, как ответ на актуальную потребность соединить «декадентство и общественность» возникло новое течение «мистический анархизм», обозначившее начало кризиса символизма и вызвавшее острую полемику между «москвичами» и «петербуржцами». Помимо самого Вяч. Иванова, наиболее ярким и последовательным идеологом «мистического анархизма» был секретарь редакции «Вопросов жизни» Г. И. Чулков, находившийся в активном поиске достойного поля деятельности ввиду приближающегося закрытия этого издания. Предполагалось, что местом для пропаганды новых идей станут журнал «Факелы» и одноименный театр, который возглавит Мейерхольд. Однако найти средства на эти проекты так и не удалось. Вместо журнала в книгоиздательстве Д. К. Тихомирова под редакцией Чулкова в 1906—1908 гг. вышли три сборника «Факелы», где были дважды опубликованы произведения Ремизова (подробнее о «башенных» начинаниях см.: *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1999. С. 100—106, 226—227; *Галанина Ю. Е.* В. Э. Мейерхольд на Башне Вяч. Иванова // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 187—205; см. также: *Ахру-РК VII.* С. 55). Не получив площадку для своих экспериментов, 25 мая 1906 г. Мейерхольд подписал контракт о работе в должности главного режиссера с театром В. Ф. Коммиссаржевской, которая тоже чувствовала потребность в обновлении театральных форм (см.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896—1939. М., 1976. С. 364), и, стре-

мясь реализовать собственные художественные замыслы, приступил к формированию принципиально нового, ориентированного на драматургию западноевропейского и русского символизма репертуара, требующего новаторских пластических решений и особой сценографии. С собой он привел актеров московской Студии и «Товарищества новой драмы», заметно обновив состав труппы, что вызвало закономерное недовольство ряда премьеров, таких как К. В. Бравич, и впоследствии стоило Мейерхольду места в театре. Кроме того, к постановкам были привлечены художники из объединения «Мир искусства». 10 ноября 1906 г. «Геддой Габлер» Г. Ибсена Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской открыл работу в новом помещении на Офицерской ул. (д. 39) и вскоре получил неофициальное название театр на Офицерской. А уже 30 декабря здесь состоялась ставшая заметным событием театральной жизни Петербурга премьера пьесы А. Блока «Балаганчик» (подробнее об этом см.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч.: В 20 т. М., 2014. Т. 6. Кн. 1. С. 442—462). Ее успех открыл путь на столичную сцену драматическим произведениям других современных русских модернистов, среди которых был и Ремизов. Свое сотрудничество с театром Коммиссаржевской он начал с перевода одноактной пьесы Рашильд (М.-Э. Валлет) «Продавец солнца». Двойная премьера этой пьесы и трагедии Ф. К. Сологуба «Победа смерти» (обе в постановке Мейерхольда) состоялась 6 ноября 1907 г., за три дня до изгнания режиссера из театра. К этому времени работа над «Бесовским действом» шла уже полным ходом, и Мейерхольд принимал в ней самое деятельное участие. Как вспоминал М. В. Добужинский, «в октябре 1907 г. <...> однажды вдруг явился ко мне в министерство путей сообщения (где я служил) Ф. Ф. Комиссаржевский <так!>, чтобы поговорить о деле: мне предлагается постановка в театре Комиссаржевской <так!> “Бесовского действа” Алексея Ремизова — сделать все декорации и костюмы. Срок был дан очень короткий. Я узнал также, что пьесу будет ставить Мейерхольд и что меня “сосватал” Ремизов. <...> Я нередко к нему заходил на его узкий Казачий переулок, около Фонтанки, с высокими мрачными домами <...> На квартире у Ремизова мы втроем с Мейерхольдом и стали обсуждать, как поставить “Бесовское действо” на сцене. Когда я вчитался в пьесу и ознакомился с объяснениями Ремизова, мне не захотелось, как в “Старинном театре”, делать какую-нибудь историческую реконструкцию народного лицедейства, а делать свободно, исходя из того, что могли дать мне обе мои любимые области русского искусства — лубок и народная игрушка. <...> Ремизов и Мейерхольд подход мой одобрили, я был этим окрылен, приступая к работе. Ремизов обладал умением по-своему оживить, де-

лать *теперешними* народные образы, и в своих писаниях дал мне пример, как отнестись к задаче. Все мы взялись осуществлять "Бесовское действо" весело, и это настроение было лучшими "дрожжами". <...> Декорацию всего спектакля я сделал двухъярусной, как родилась эта идея, я не совсем хорошо могу припомнить, кажется мне теперь, что автором ее Мейерхольд не был: в книгах, посвященных ему, "Бесовское действо" упоминается только вскользь, и конструкция сцены ему не приписывается. <...> Во время моей работы я редко видел Веру Федоровну, для нее самой не было роли в "Бесовском действе", но я ей показывал все рисунки, и ее веселили мои выдумки. В это именно время назревал конфликт между ней и Мейерхольдом. Она разочаровалась в его "идеях" и захотела с ним расстаться — Мейерхольд ушел из театра среди работы над "Бесовским действом". История эта вызвала большой шум в газетах, и в конце концов между ними состоялся третейский суд. Чтобы спасти положение, в пьесу вошел Ф. Ф. Комиссаржевский <...> Больших изменений в плане постановки, выработанной Мейерхольдом, Ремизовым и мною, он не сделал, и мы дружно довели работу до конца» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987. С. 229—232. (Лит. памятники)). Толчком к эскалации давно наметившегося конфликта между Мейерхольдом и Коммиссаржевской послужил неуспех постановки трагедии М. Метерлинка «Пелеас и Мелисанда». Вечером после премьеры 10 октября 1907 г. Коммиссаржевская собрала у себя дирекцию в лице К. В. Бравича и Ф. Ф. Коммиссажевского и констатировала, что театр развивается в неверном направлении. Поэтому режиссер должен либо отказаться от своего метода, либо уйти. Через два дня, 12 октября, состоялось заседание художественного совета с участием трех членов дирекции, Мейерхольда и второго режиссера Р. А. Унгерна, на котором Коммиссаржевская еще раз высказала мнение о гибельности для театра избранного им пути. Со всем пылом начинающего режиссера сестру поддержал Ф. Ф. Коммиссаржевский, заявивший, что в настоящее время театр дрейфует от мистического реализма к театру марионеток и что жертвами установки условного театра на декоративность становятся актеры. Это замечание прояснило суть разногласий, в основе которых лежала борьба между актерским и режиссерским театром. Однако вспыхнувшая затем полемика лишь усугубила глубокий раскол в стане руководителей труппы. Неизбежный скорый разрыв с Мейерхольдом не смог предотвратить даже успех постановки сологубовской «Победы смерти». Утром 9 ноября 1907 г. Коммиссаржевская отправила Мейерхольду письмо с требованием покинуть театр. А спустя два часа на собрании труппы в присутствии Мейерхольда она публично огла-

сила это письмо, и затем Бравич в особом докладе дипломатично разъяснил позицию дирекции. В тот же день Мейерхольд отправил в газету «Русь» открытое письмо, где акцентировал не эстетические разногласия, а моральную сторону конфликта, сочтя сам факт своего удаления из театра посреди сезона и форму, в которой это произошло, несовместимыми с профессиональной этикой. Он настаивал на разбирательстве в третейском суде. И тот состоялся 20 декабря 1907 г., но принял сторону Коммиссаржевской, найдя, что ее поступок был продиктован принципиальной позицией в искусстве. Инцидент широко обсуждался в печати. А поклонники Коммиссаржевской и Мейерхольда из числа критиков и публики разделились на партии и жарко полемизировали друг с другом (подробнее обо всех нюансах и недоразумениях данного происшествия см.: *Волков Н. Д.* Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1: 1874—1908. С. 336—355). На этом скандальном фоне и разворачивалась подготовка к премьере «Бесовского действа».

Накануне окончательного разрыва с Мейерхольдом Коммиссаржевская, которую волновала дальнейшая судьба собственного театра, пыталась заручиться поддержкой московских символистов в лице В. Я. Брюсова. 8 ноября 1907 г. она не только подробно описала ему свою позицию в этом конфликте, приложив текст еще не отправленного письма к Мейерхольду, но и высказала опасения относительно возможной реакции Ремизова на происходящее: «Следующей новинкой должна идти пьеса А. М. Ремизова. Я пригласила писать для нее декорац[ии] и костюмы Добужинского и теперь боюсь, что после разрыва с Мейерх[ольдом] Ремиз[ов] из дружбы к нему возьмет пьесу обратно» (цит. по: Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы / Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.; М., 1964. С. 167). Возможно, как и в случае с Брюсовым, она намеревалась объясниться с драматургом особо. Сохранилось недатированное письмо Коммиссаржевской к Ремизову, скорее всего, связанное именно с ноябрьскими событиями. В частности, она писала: «Многоуважаемый Алексей Михайлович, беседа о “Бесовском действе” сегодня отменяется, по причинам, которые я Вам расскажу лично. Я попрошу Вас заехать ко мне сейчас или от 3—4^{х} сегодня днем. Крепко жму Вашу руку. В. Ком<м>иссаржевская» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 97. Л. 4—4 об.). Впрочем, ее опасения оказались напрасными. Ремизов не стал проявлять солидарность с Мейерхольдом столь радикальным способом, что, однако, не повлияло на их дальнейшие дружеские отношения и профессиональные контакты. Режиссер продолжал привлекать его к таким проектам, как, например, возникший вскоре после разрыва с Коммиссаржевской театр «Лукоморье» (см. об

этом: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000. С. 271—290), а в годы революции они тесно сотрудничали в ТЕО Наркомпроса.

Нового режиссера Ф. Ф. Коммиссаржевского вводить в курс дела не понадобилось. Именно он как представитель театра с начала октября 1907 г. вел деловые переговоры со всеми участниками постановки, не принадлежащими к труппе. Так, в письме к Коммиссаржевскому от 4 (17) октября 1907 г. Ремизов сообщал заглавие пьесы «Бесовское действо над некиим мужем, а также Прение Живота со Смертью, представление для публики в 3 действиях с Прологом и Эпилогом», спрашивал, нужно ли предоставить копии текста, и на следующий день выслал их с сопроводительным письмом («Исправил ошибки переписчика и дополнил, дописал пропуски»). Во втором письме от того же 4 (17) октября он излагал ход своих переговоров с Добужинским, с которым, судя по воспоминаниям художника, сам Коммиссаржевский к этому времени уже успел обсудить постановку, и отдельно касался деловой стороны собственных отношений с театром: «Виделся с Мстиславом Валериановичем Добужинским и говорил с ним. За декорации, костюмы и бутафорию — за все вместе ставит цену 600 руб. Он считает непременным условием совмещение в одном лице всех этих операций. <...> Работу может Добужинский исполнить к 27 ноября. <...> Прошу уделить мне время для выяснения и заключения условий». А через неделю, 10 (23) октября, информировал своего адресата о доставлении в театр двух «суфлерских» экземпляров пьесы (цит. по: *Дубнова Е. Я.* А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской <так!> // Памятники культуры. Новые открытия. 1992 / Сост. Т. Б. Князевская. М., 1993. С. 90; публикуемые здесь письма хранятся в РГАЛИ: Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 156). И к тому же Коммиссаржевскому с просьбой о назначении вознаграждения за музыку к «Бесовскому действу» в 30 руб. обращался М. А. Кузмин (его письмо от 2 декабря 1907 г. см.: Там же. С. 95; хранится в РГАЛИ: Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 142). Согласно записям в «Дневнике репетиций и спектаклей Драматического театра В. Ф. Коммиссаржевской» (РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 73), сделанным рукой помощника режиссера Э. Э. Турига и самого Коммиссаржевского, репетиции пьесы под руководством последнего возобновились вскоре после ухода Мейерхольда. На первой из них, 14 ноября 1907 г., присутствовали Ремизов и Добужинский (см.: Там же. Л. 94), которые, в отличие от Кузмина, посетившего театр лишь трижды в ноябре (7-го, 18-го и 30-го числа) и «прослушавшего только музыку» на генеральной репетиции 3 декабря (см.: *Кузмин М. А.* Дневник 1905—1907 / Предисл., подг. текста и комм.

Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000. С. 422, 425, 429, 430), старались не упустить возможность «вживую» пообщаться с актерами и проконтролировать, как реализуются их замыслы. Входящий во вкус новой роли Коммисссаржевский оставил на страницах «Дневника...» следующий отзыв о репетиции 17 ноября, начавшейся в 12 часов «в большом фойе за столом»: «Присутствовали все, автор и на некот<орое> время пришел М. В. Добужинский. Читали всю пьесу с пропуском массовых сцен. Перед началом много было сказано слов о внешн<ей> <и> внутр<енней> сторонах исполнения. Затягивают темп все. Македонская читает неверно — лирически, со слезой, также — Тукалевская. У остальных, кроме разве Бравича и Зонова отчасти, не намечается ничего. Настроение репетирующих хорошее; внимательное. Некоторая оппозиция — Давыдовский, Таберио, Македонская» (РГАЛИ. Ф. 778. Оп. 2. Ед. хр. 73. Л. 96). Заключительное замечание свидетельствовало о его готовности столкнуться с актерской фрондой из числа тайных или явных сторонников изгнанного режиссера. Царившая в театре атмосфера напряженности и неопределенности, безусловно, сказывалась на репетиционном процессе и впоследствии отразилась на качестве самого спектакля. В своих записях Коммиссаржевский фиксировал признаки этого неблагополучия: «Пока никого, кроме Зонова, не вижу. Актеры почти ничего не вносят своего, нет никакой инициативы» (Там же. Л. 98; о репетиции 19 ноября). А репетицию 28 ноября сопроводил в «Дневнике...» короткой ремаркой: «...не репетиция, а недоразумение...» (Там же. Л. 102). Не менее режиссера обстановкой в театре был озабочен и Ремизов, который в постскриптуме письма Г. И. Чулкову от 23 ноября 1907 г. иронически замечал: «Турица-Македонская “по болезни” отказалась от роли, ее роль отдается какой-то актрисе, не знаю имени, потом Волко-Давыдовский <так!> тоже отказался “по болезни”. Одним словом, в театре поветрие, требуется доктор» (Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову / Публ., вступ. заметка, комм. М. В. Михайловой // Кафедральные записки: Вопросы новой и новейшей русской литературы / Отв. ред. Н. М. Солнцева. М., 2002. С. 233). В результате Турицу играла М. А. Русьева, а маску Волка — вместо К. А. Давыдовского — С. И. Папаев (см. с. 41 и 42 в наст. изд.).

В отличие от актеров, сценограф и композитор в полной мере осознавали стоящую перед ними художественную задачу и стали полноправными соавторами драматурга в этом спектакле. Добужинский, которого связывала с Ремизовым «любовь <...> к лубочным картинкам и к самодельным деревянным игрушкам», сразу же оценил творческий потенциал основанной на патериковых рассказах и фольклорных ис-

точниках пьесы, «вроде древнерусской мистерии, где художнику открывается интереснейшая задача показать на сцене в ремизовском спектакле фантастический мир бесов, ангелов, грешников и грешниц, ад и само “бесовское действие над некиим мужем”» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 230, 229). В качестве изобразительного источника он выбрал для себя «Русские народные картинки» Д. А. Ровинского, которыми пользовался и Ремизов (о взаимном обмене этой книгой см. в письме Добужинского последнему от 6 декабря 1907 г.: РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 101. Л. 3): «Я держался очень близко к моим источникам, но позволил себе и “вольности” (декорация «Пролога», например, была «плод моей фантазии»). Но выдумки мои и отсебятины не выходили из рамок лубочного стиля, когда я старался показать на сцене ремизовские образы. Это было моей первой задачей» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 230). Двухъярусная декорация с «Адом» в нижнем ярусе, устроенном в оркестровой яме (музыка Кузмина исполнялась за сценой), как нельзя точнее отвечала «двусоставному» характеру самой пьесы, где смерть грешника в Прологе противопоставлена смерти праведника в Эпилоге, а все персонажи и положения соотнесены с мифологическим «верхом» либо «низом». Впоследствии Добужинский утверждал: ее «идея родилась у меня и Ремизова одновременно и, может быть, все-таки по ассоциации со средневековыми мистериями» (Там же. С. 231). Эта сценическая находка явно импонировала автору «Бесовского действа», который украсил обложку издания пьесы 1919 г. собственноручным рисунком двухъярусной декорации (см. шмуцтитул раздела «Драматические произведения» в наст. изд.). Пролог разыгрывался перед спускным занавесом с изображением созвездия Большая Медведица и длиннохвостой кометы на фоне черного неба. За ним скрывалась декорация самого «действа» — монастырская стена с башней и воротами «в духе игрушек Троице-Сергиевой лавры» (Там же. С. 231, 232). Вскоре работа Добужинского была высоко оценена как зрителями, так и критикой. В рецензиях неизменно отмечались достоинства оформления спектакля и живописная изобретательность костюмов. Особого внимания заслуживает авторитетное мнение А. Н. Бенуа, которому принадлежит восторженный отклик на постановку с подробным анализом ее сценографии: «Небывалый, кажется, случай: на первом спектакле “Бесовского действа” Ремизова вызывали не автора, а Добужинского — художника, ставившего пьесу. И овации эти были вполне заслуженными. Никогда еще русская сцена не видела такого внимательного, строго обдуманного и глубоко прочувствованного комментария пластического художника к произведению художника слова. Добужинский руководствовался всеми указаниями

автора, прямо слился с ним в задаче оживить, инсценировать лубочную картину с ее грубой, но глубокой символикой, с ее угловатыми, но характерными очертаниями, с ее пестрой, но яркой, впечатляющей раскраской» (*Бенуа А.* Дневник художника. XII // Московский еженедельник. 1907. 24 дек. № 51/52. С. 71). За вычетом панегирического преувеличения в самом начале этого пассажа (Добужинский утверждал, что на премьере в полной мере разделил с Ремизовым и аплодисменты, и шиканье части публики), Бенуа был точен в своей оценке. Причину успеха первой работы художника в театре и новаторский характер этого спектакля он понял верно.

Для Кузмина работа над музыкой для «Бесовского действа» была продолжением сотрудничества с театром на Офицерской, которое началось годом ранее, при постановке блоковского «Балаганчика» в его музыкальном оформлении. Пьесу Ремизова он впервые услышал 17 октября 1907 г. в исполнении самого автора на вечере у К. А. Сомова (см.: *Кузмин М. А.* Дневник 1905—1907. С. 415). Вероятно, по ходу чтения обсуждались ее календарные нюансы, так как на следующий день Кузмин заметил в письме к автору: «стояние Марии Египетской бывает с середы на четверг 5ой недели» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 133. Л. 5; ср. ремарку в начале Действия второго: «Вечер среды пятой недели Великого поста — Мариино Стояние»). Выбор текстов, которые должны были стать самостоятельными музыкальными номерами, продолжался даже после принятия «Бесовского действа» к постановке, и они были включены в спектакль, а частично и в печатную версию пьесы, на самом последнем этапе. В письме от 2 (15) ноября 1907 г. Ремизов послал Кузмину «Плач Адамов» с просьбой написать музыку к нему, а также к «Волною морскою» (канон Великой Субботы, глас 6) и к покаянному песнопению «Не рыдай мене мати», «которые хор должен исполнять чуть слышно и без слов, или так, чтобы слова не больно уж слышались», и высказал следующие пожелания: «В первом акте на гармони играть должны и Вы укажите что, а Бесовское действо хотелось бы слышать под “Гимн радости”» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3617. Л. 9). В театре «торопили с музыкой», и 21 ноября Кузмин принялся за работу (см.: *Кузмин М. А.* Дневник 1905—1907. С. 425, 426).

Премьера спектакля состоялась 4 декабря 1907 г. и ознаменовалась скандальным успехом-провалом. Точки зрения на это, безусловно, яркое событие резко разделились. Причем диаметрально противоположные оценки высказывали как сами участники «действа», так и сторонние наблюдатели. Так, Добужинский вспоминал: «Пьеса вызвала скандал. Публика проглядела все, что в пьесе было существенно, ее мистику и слезы сквозь смех. Публика возмутилась “издева-

тельством над ней и балаганом", но мы с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков. Нам было только забавно это первое театральное крещение» (*Добужинский М. В.* Воспоминания. С. 232). Ему вторил Ремизов. «"Бесовское действо" мое освистала публика и рассердилась очень», — сообщал он 22 января (4 февраля) 1908 г. находившемуся в Париже Д. В. Философову (Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова / Публ. Е. Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб., 2006. С. 388). А впоследствии дал развернутое описание этого важного эпизода своей литературной карьеры: «"Действо" принято было как безобразие, оригинальничанье и издевательство над зрителем — "Бесовское действо насупротив публики за то, что с доверием принесла свои рублики". Спектакль "Действа" <...> — театральный скандал: свистки в аплодисменты или аплодисменты под свист — неистовство и исступление», и особо подчеркнул поддержку со стороны В. Ф. Коммиссаржевской: «За "Бесовское действо" она наградила меня лавровым венком <...> А когда с этим венком под хлещущий свист я прошел со сцены в ее "ложу", она встретила меня как всегда — ни слова — не отпуская мою руку, она только смотрела: она боялась, как это на меня подействовал свист, и вместе с тем <...> в ее испуганных глазах я читал, что одобряет, что так и надо и навсегда: "наперекор"» (*Петербургский буерак-РК Х.* С. 252, 243). Напротив, Кузмин отметил в своем дневнике в день премьеры: «На пьесе <...> Свистали и хлопали, вызывали больше Добужинского; мне скорее не понравилось; есть какая-то немощь, а в постановке аккуратность Билибина» (*Кузмин М. А.* Дневник 1905—1907. С. 431). На следующий день он записал впечатление от второго спектакля: «<...> поплелся на "Действо", при пустом театре и шиканье» (Там же). Еще более категоричным было мнение А. К. Герцык, которая посетила премьеру в сопровождении будущего мужа, в прошлом издателя журнала «Вопросы жизни» Д. Е. Жуковского. 5 декабря 1907 г. поэтесса в подробностях живописала своей мачехе Е. А. Лубны-Герцык обстановку, царившую в театре, и присутствовавший литературный бомонд: «Мы вернулись вчера в 11 час<ов>, не досидев до конца, после второго акта. Так что-то стало тоскливо, и пьеса сама неудачная. Лучше всего было, когда после второго акта стали вызывать Ремизова, и он вышел на сцену (в аду) и стоял в длинном шевиотовом сюртуке, странно сложив руки на груди, с торчащими волосами, а у его ног легли все 40 чертей, участвовавших в этом акте, — ужасные хари, хвостатая нечисть окружила его, но он казался самым настоящим из всех чертей. Черные глаза его горели, и он стоял неподвижно, не кланяясь, а театр

гудел, стонал от восторга, и ему поднесли огромный венок. Декорации рисовал Добужинский по лубочным картинкам XVIII века. Посылаю программу. Весь литерат<урный> мир был налицо, но, конечно, Вяч<еслав> не приехал. Во втором ряду сияла толстая Серафима в шали, зашитой золотом (они будут получать 25 р<ублей> с предст<авления>), в 3-м — Поликсена и Манасеина, Чулков с декадентской дамой делал "Тайгу", красивый холодный Блок ходил молча и недоступно. Дмитрий сновал среди всех, веселился, здоровался решительно со всеми и заставил нас выпить скверного чаю с коктебельскими дамами. На сцене был танец чертей, они держались за хвосты и "творили пакости"... Но все-таки нам стало так тяжело, дорогие, что мы еле сидели» (*Сестры Герцык.* Письма / Сост. и комм. Т. Н. Жуковской, вступ. ст. М. В. Михайловой. СПб., 2002. С. 73). На редкость быстро весть о постановке ремизовской пьесы распространилась за пределы Петербурга. И уже 5 декабря 1907 г. близкий друг писателя Л. И. Шестов предрекал ему стремительный взлет на литературный Олимп: «<...> кабы в Москву написал, приехал бы твою пьесу смотреть — а из Киева — далеко. Говорят, пьеса хорошая, что ты и знаменит, и богат будешь. Впрочем — знаменитости и теперь хоть отбавляй: портрет твой в Руне видел и критики про тебя читал. Словом все есть, кроме денег. Ну, Бог даст, и деньги придут — от всей души тебе желаю. Только бы Вера Федоровна стиль твой выдержала» (Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // *РЛ.* 1992. № 3. С. 178—179). Все это многообразие впечатлений вылилось на страницы печати. Критика обсуждала спектакль в течение всего декабря, пока тот продолжал идти в театре (после премьеры состоялось 5 представлений — 5, 7, 8, 16 и 30 декабря 1907 г.). Еще 23 ноября 1907 г. в газете «Речь» (№ 277. С. 3) было опубликовано анонимное сообщение о репетициях «Бесовского действа» в Театре В. Ф. Коммиссаржевской с перечнем привлеченных к этой постановке актеров. А уже на следующий день после премьеры появились первые отклики (всего же к концу месяца их набралось около двух десятков). Причем, подобно публике в зрительном зале театра на Офицерской, рецензенты разделились на две непримиримые «партии» и давали диаметрально противоположные оценки. Обсуждение в печати открыл А. А. Измайлов и сразу же обозначил в своей статье ряд ключевых тем наметившейся дискуссии. Реакцию зрителей он назвал «бесовским действом», проделанным над молодым автором: «Во второй половине спектакля и по окончании его над ним учинили редкую свистопляску, сопровождали каждое его появление на вызовы некоторых таким шиканьем, свистом, криками "долой" и истинным

остервенением, каких не было даже в аду, у чертей разных чинов и званий, только что демонстрировавшемся со сцены», попутно отметив неординарную реакцию Ремизова на подобный афронт: «Автору словно бы доставляло какое-то своеобразное удовольствие выходить на такое поругание, и он после каждого поднятия занавеса оказывался на сцене и воспринимал этот душ». И не нашел достаточных причин, способных вызвать такое отношение, за исключением другого, предшествовавшего премьере скандала: «В театре выражали догадку, не есть ли это месть дирекции со стороны известной части публики за Мейерхольда <...>». По мнению критика, который, заметим, претендовал на роль продолжателя лесковской линии в русской литературе и потому приветствовал интерес к фольклору, старинной словесности, сказу, «крупнейшее недоразумение» между Ремизовым и зрителями возникло из-за того, что последние просто не поняли самой пьесы. Между тем начинающий драматург, «по-видимому, страстный любитель русской старины, русского предания, апокрифа, легенды и сказки, — попытался дать стильную подделку под старинное “представление”, использовав <...> старинную “драму”, лубочную картину, сказы о бесах и их злоухищрениях на “человеков” и т. д., и т. д. Все эти элементы он соединил на канве несложного, — как всегда было встарь, — сюжета, с намеренною выдержкою наивного старинного тона, с намеренным анахронизмом, грубоватостью, с примитивным рисунком, с старорусской или византийской идейкой, проникающей всю нашу былую письменность, о превосходстве “неприятия мира”, греховности женщины и необходимости борьбы с “бесовскою прелестью”. <...> Ремизов <...> хотел дать режиссеру типичное старинное “действо”, на котором в один вечер он мог бы показать современному зрителю, как писали “пьесы” в старину и как их ставили». Особое негодование публики и откровенное неприятие части рецензентов вызвали приметы современности в ремизовской пьесе, расцененные как недопустимая в драматическом театре с его пафосом служения «высокому» искусству принадлежность «низкого» балаганного зрелища. Измайлов, напротив, приветствовал подобные анахронизмы, справедливо указав, что корни этого характерного для стилизации явления следует искать в театральной истории: «Выдерживая стиль старой комедии, Ремизов ввел в нее некоторые, вероятно, намеренные анахронизмы и стильную старинную шутку. В старой нашей драме было так же, и какое-нибудь сказание о Навуходоносоре вдруг прорезала какая-нибудь деталь русской жизни XVII века». Игру актеров и сценографию критик оценил как соответствующие общей задаче постановки, которая, в его представлении, осталась всего лишь «любопытным

зрелищем», исторической реконструкцией — «наглядным уроком старинного театра». Поэтому он не воспринял новаторский характер спектакля, равно как и самой пьесы, завершив свою рецензию резкой отповедью воображаемым поборникам театральных экспериментов из числа поклонников Мейерхольда: «Плохо лишь одно, когда недоумки выдают это за какое-то новое, прогрессирующее искусство. Никаких подобных претензий вчера не было» (*Смоленский* [*Измайлов А. А.*]. Театр г-жи Коммиссаржевской. «Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью» А. Ремизова // Биржевые ведомости. 1907. 5 дек. (веч. вып.). № 10237. С. 4—5). Спустя два дня Измайлов кратко повторил свою оценку в «Русском слове» (1907. 7 дек. № 281. С. 4), а еще через два дня опубликовал стихотворную пародию на ремизовскую пьесу «Поток богатырь на “Бесовском действе”» (Биржевые ведомости. 1907. 9 дек. (утр. вып.). № 10244. С. 3). С его точкой зрения согласился Н. Репнин <Л. Я. Гуревич?>, указав на «по существу исторический характер» рецензируемой пьесы, к которой нельзя подходить с современной меркой: «Русская публика не узнала в произведении А. Ремизова отголосков родной старины, потому что не знает ее» (*Репнин Н.* Театральные впечатления: Театр В. Ф. Коммиссаржевской. «Бесовское действо...» <...> Алексея Ремизова. — Первый спектакль «Старинного театра» // Слово. 1907. 11 дек. № 327. С. 3). В роли измайловского оппонента выступил А. Р. Кугель, утверждавший: «Если цель г. Ремизова была представить, как полагает, например, А. А. Измайлов, старинный апокриф, <...> то цель эта решительно не достигнута. Самый язык, которым написана пьеса, ежеминутно разрушает иллюзию. <...> В “Бесовском действе” много комического, и охота бесов за праведными и неправедными вызывает подчас добродушную улыбку». Особенно же вредит ему отсутствие «идеи» и то, «что по нынешней “системе-модерн” автор нисколько не заботится ни об единстве интриги, ни о психологическом нарастании интереса, и вместо драмы пишет диалогическое сказание». В результате возникает жанровая неопределенность, позволяющая трактовать это произведение одновременно и как религиозную мистерию, и как буффонаду. По мнению критика, «пьесу г. Ремизова надо было, так или иначе, повернуть: буфф, так буфф, чтобы от бесовского действа брызги летели, а апокриф, так апокриф, со всею сухостью старинной иконописи. Либо для масляной, либо для Пасхи, но к тому или иному репертуару пьесу надо было причислить» (*Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Драматический театр // Театр и искусство. 1907. 9 дек. № 49. С. 814—815). Таким образом, он тонко уловил, хотя и не одобрил, имеющийся в пьесе особый акцент на начальной границе

времени действия («С вечера Прощеного воскресенья до Светло-Христова воскресения») — знаменующем окончание Масленицы и канун Великого поста Прощеном воскресенье. Ремизов действительно совершает определенный «календарный сдвиг», впрочем, скорее, лишь слегка заступает сакральный временной рубеж, когда во второй и третьей сценах первого действия перед зрителями разворачивается картина бешеного масленичного разгула, нарушающего предписываемый церковной традицией покаянный пафос этого дня. Следует также отметить, что Кугель попытался дезавуировать — впрочем, судя по позднейшим мемуарам Добужинского и Ремизова, безуспешно — новаторство создателей спектакля в столь дорогом сердцу обоих деле, как изобретение двухъярусной декорации. В частности, он писал: «П. М. Медведев рассказывал, что он таким образом ставил “Маленького Фауста”: внизу был ад, где плясали канкан, а наверху — рай, где Валентин читал “Моск. Вед.”, и с жадностью глядел вниз, на беспечальное веселье. Это не Мефистофель Гете, и не “вторая часть” “Фауста”, но это “Маленький Фауст”, и в таком смысле “действо” г. Ремизова вовсе не плохо» (Там же. С. 815). Кроме того, выделив некоторые удачные актерские работы, Кугель резко раскритиковал игру в целом, особенно К. В. Бравича в роли демона Аратыря: «В тоне — разноголосица. Г. Нелидов (Живот) прекрасная бытовая фигура, иллюстрация васнецовских богатырей, пародия на славянофильские восторги, и очень злая. Рядом Смерть (г-жа Нарбекова) — также талантливое исполнение, на границе тонкой комедии и трагического пафоса. И тут же г. Бравич, в самом ординарном тоне водевиля, изображающий главного черта», ядовито заметив: «Помнится, много лет назад г. Бравич отказался участвовать в одном фарсе, потому что ему приходилось в нем ползти “по-звериному”. Нынче он был с хвостом, копытами и прочими атрибутами, и так как это “стиль нуво”, и черти уже не прежние вульгаризированные мещане, а “дети Сатаны”, то его это уже нисколько не шокировало» (Там же). Не вынеся столь разгромного отзыва ведущего театрального критика Петербурга, Бравич, и без того крайне раздраженный «новым направлением» театра Коммиссаржевской и потому принимавший самое активное участие в изгнании Мейерхольда (этот факт был тут же обыгран карикатуристом журнала «Русский артист» (1907. № 8. С. 127)), покинул постановку. «Старый актер К. В. Бравич <ему было 46 лет. — *И. Д.*> отказался играть, пришлось заменить молодым, неопытным, но не постеснявшимся ходить весь вечер с демонским хвостом, приколотым “ангельской булавкой”», — впоследствии написал об этом Ремизов (*Петербургский буерак-РК X*. С. 252). Однако в целом отзыв Кугеля был вполне до-

брожелательным и носил конструктивный характер. Не так отреагировали на премьеру представители «враждебного» лагеря, которые, вслед за публикой, разразились откровенными ругательствами. К примеру, 5 декабря 1907 г. Н. Г. Шебуев утверждал, что в длинном названии, сочиненном «молодым, но уже модным писателем», «больше смысла и содержания, чем во всей пьесе», отказывал автору «этого апокрифического лубка» в таланте, недоумевал по поводу анахронизмов и в заключение вопрошал: «Зачем, если ставят такие пьесы, убрали Мейерхольда?» (*Н. Ш.* [*Шебуев Н. Г.*]. На премьере // Слово. 1907. 5 дек. № 322. С. 5). А присяжный театральный критик «Нового времени» Ю. Д. Беляев называл Ремизова «неким мужем упаднического толка», Коммиссаржевскую — «упаднической “богородицей”», поставившей в своем театре «хлыстовско-декадентское радение», и дивился, «зачем же она так самоуправски рассчитала главного “апостола” своего, г. Мейерхольда»? Далее следовала кода: «Возмутительно все это» (*Беляев Юр*. Театральная хлыстовщина // Новое время. 1907. 6 дек. № 11400. С. 5—6). Впрочем, в рядах тех, кто совершенно не принял пьесу, были и поклонники ремизовского таланта. Один из таких не ослепленных «партийной» борьбой критиков писал в газете «Речь»: «Мы знаем Алексея Ремизова, как тонкого знатока русского мифа, как влюбленного в старорусскую речь поэта-“сказителя”. И ценить его мы привыкли не за точное воспроизведение археологии, а за творческое обогащение старинных мотивов новой глубиной и новыми намеками. Сказки А. Ремизова не реставрация только, но и творчество, — и в этом их красота и их значение. Как раз этой-то, единственно ценной черты лишено то “представление для публики”, под громоздким названием “Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертью”, которое поставлено в театре Коммиссаржевской. Старинный лубок 17 века просто перенесен в XX век; вложено много исторической правды и добросовестности, но нет живой, обогащающей и оплодотворяющей художественной идеи. <...> примитив так и остался неуглубленным примитивом, как будто опрощение сценических приемов было бы не одним из многих изобразительных средств, а самоцелью, самодовлеющим принципом. К тому же идейная основа, на которой покоится “представление”, именно тленность всего земного и фатальность его уничтожения, — тезис слишком всеобъемлющий и слишком элементарный в то же время; для сценического воплощения он чересчур сух, бескрасочен и абстрактен. <...> Квалифицировать пьесу исключительно как археологический эксперимент — значило бы, в смысле художественном, поставить крест над нею. Но если стать все же на эту точку зрения, то в общей

исторически-верной картине придется признать наличность некоторых анахронизмов, — притом анахронизмов чисто внешних — в языке и оборотах речи чертей. Но это бы еще с полбеды, гораздо хуже то, что все эти споры Живота со Смертью, переругивание чертей, покаянная речь грешницы, крики Некоего Мужа из пещеры и заключительная речь Смерти — нисколько не выше и не глубже своих оригиналов, — тех надписей на лубочных картинках, которые и теперь можно встретить в захолустных углах по стенам комнат» (*Л. Вас—ий* [*Василевский Л. М.*]. Театр В. Ф. Коммиссаржевской. Бесовское действо. — Представление А. Ремизова // Речь. 1907. 7 дек. № 289. С. 5). Сам Ремизов внимательно следил за «прессой» «Бесовского действа». Так, например, 11 декабря 1907 г. он писал в Москву В. Ф. Ходасевичу: «Обращаюсь к Вам с просьбой: если не в труд, Вы читаете газеты, встречали, наверное, о “Бесовск<ом> Действе” — пришлите, пожалуйста, а то я не знаю, как Петербургские корреспонденты в Московских газетах бранятся» (РГАЛИ. Ф. 537. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 1). В ответном письме от 28 декабря 1907 г. Ходасевич сообщал: «Простите ради Господа, многоуважаемый Алексей Михайлович, за долгое молчание. Молчал потому, что собирал справки — и ничего не собрал. Когда шло “Действо”, я был в деревне и московских газет не видел, а у здешних людей ничего не мог добиться. Узнал только на днях, что числа 6—7 была в “Русском Слове” статья Измайлова. На днях я ее достану и немедленно пришлю Вам» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 231. Л. 1). Но вскоре после премьеры Ремизову невольно пришлось и самому замешаться в ряды театральных критиков, так как разразился цензурный скандал, последний в череде связанных с постановкой «Бесовского действа» эксцессов.

Этот скандал, безусловно, подогрел еще больший интерес к спектаклю со стороны газетчиков. Слухи о «цензурных зверствах» распространились непосредственно на премьере и сразу же попали в печать. Практически все критики из числа доброжелателей пытались извинить недостатки пьесы «ретивостью цензуры» (Л. М. Василевский). Представители враждебного лагеря, напротив, утверждали, что это отнюдь не оправдывает «декадента» («Говорят, цензура помарала пьесу и сделала ее непонятной, неузнаваемой. Если так, то к чему было ставить калеку на сцену? Сцена — не больница для пьес», — замечал Н. Г. Шебуев). А пародия ученика А. А. Измайлова И. Я. Гуревича открывалась репликой Цензора — «не поэта, а прозаика с Театральной улицы»: «Из прения Живота со Смертью победителем выйду я!» (*И. Г—ч* [*Гуревич И. Я.*]. Прение Живота со Смертью: (Бесовское действо над здравым смыслом) // Биржевые ведомости. 1907. 12 дек.

(веч. вып.). № 10249. С. 4). Не в последнюю очередь столь пристальное внимание к этой стороне постановки было продиктовано помещением прямо на афише (или программе) спектакля «Краткого изложения Бесовского действа для руководства зрителя по причинам могущей возникнуть независимо от автора неясности» (см. с. 39—41 в наст. изд.). И хотя Ремизов явно подразумевал здесь гоголевскую традицию приложений к «Ревизору» («Театральный разъезд после представления новой комедии» и «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору», которыми великий комедиограф сопровождал прижизненные издания своей пьесы), публика однозначно «прочитала» этот жест как указание на цензурные искажения текста. Именно такое общее впечатление 6 декабря 1907 г. артикулировал Г. И. Чулков в своей заметке для газеты «Товарищ»: «Цензура настолько исказила пьесу Алексея Ремизова, что пришлось вместе с афишами раздавать “Краткое изложение «Бесовского действа» для руководства зрителя по причинам могущей возникнуть независимо от автора неясности”. Мне пришлось читать пьесу Ремизова в рукописи, и я с трудом узнавал на сцене этот мрачный адский “фарс” автора “Лимонаря”, “Посолони” и “Пруда”. Весь яд “действа” обезврежен до такой степени, что с трудом следишь за развитием фабулы: “неизменная и непонятная комедия жизни и смерти” после цензурных сокращений предстала, как пресная и невинная феерия. Нужно хорошо знать творчество Ремизова, чтобы за этим сокращенным диалогом разгадать замысел автора и увидеть его саркастическую улыбку. Говорить по существу о “Бесовском действе” нельзя до тех пор, пока оно не появится в печати без цензурных сокращений. С внешней стороны пьеса сделана уверенной рукой настоящего художника и знатока театра: все в ней исполнено движения и занимательности, все ярко и остроумно. Только язык “Действа” беднее, чем язык других произведений талантливого писателя: по-видимому, автор старался упростить его, чтобы освободить актеров от трудностей своего пряного и слишком острого стиля, заимствованного из народных сказок и апокрифов. Об этом упрощении стиля (на мой взгляд, ненужном) приходится пожалеть» (*Ч.* [*Чулков Г. И.*]. Театр В. Ф. Коммиссаржевской. «Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертию», представление для публики в 3 д., с прологом и эпилогом, Алексея Ремизова // Товарищ. 1907. 6 дек. № 442. С. 5). Первая часть этого пассажа (вплоть до слов о ремизовской «саркастической улыбке») была процитирована в опровержении драматической цензуры, которое по требованию Главного управления по делам печати «на основании статьи 138 Устава о цензуре и печати»

11 декабря 1907 г. пришлось опубликовать «Товарищу». Далее следовало разъяснение: «Указание автора заметки на искажение пьесы Ремизова, будто бы происшедшее вследствие сокращения диалога <так!> драматическою цензурою, не соответствует действительности. В прологе "Бесовского действа" драматическою цензурою исключено два слова; в 1-м действии, в общей сложности, 1 строка; во 2-м действии, в общей сложности, 3 строки; в 3-м действии 1 слово (бранное); в эпилоге исключений нет. Из вышеизложенного видно, что во всей пьесе драматическою цензурою исключено всего 4—5 строк, вследствие чего причины "могущей возникнуть неясности" "Бесовского действа", вопреки утверждению автора рецензии, отнюдь не зависят от действий драматической цензуры» (Товарищ. 1907. 11 дек. № 446. С. 5). Приведенные в заметке данные действительно соответствуют объему правки в цензурном экземпляре пьесы из собрания СПб ГБУК ТБ (шифр № 37402). На обложке этого экземпляра, кроме названия и имени автора, имеется порядковый номер рукописи: № 21435, а также два штампа: «20 окт. 1907» (дата поступления в цензуру) и «К представлению дозволено / С.-Петербург, *29 октября 1907 г.* / Цензор драматических сочинений *О. Ламкерт*» (слова, выделенные нами курсивом, вписаны от руки; в фамилии четко читается «*м*», хотя в издании 1919 г. Ремизов называет цензора «Ла*н*керт» — см. с. 45—46 в наст. изд.; Ламкерт Оскар-Фердинанд Иосифович (1859—1930) — в этот период театральный цензор). Однако первое исправление сделано в списке «Персон», так сказать, «по результатам цензорской правки» самим автором. Персонаж Брат переименован здесь (и далее по всему тексту пьесы) в Евстратия, причем его иноческий статус (брат) нигде не акцентирован. Имя это восходит к тексту-источнику «Бесовского действа» (разумеется, в ряду многих других) — «Житию преподобного отца нашего Евстратия, постника и мученика» из Киево-Печерского патерика. (В цензорском экземпляре и в первых двух печатных редакциях Некий Подвижник также наделен именем собственным — Некий инок Иван.) В Прологе из четвертой по счету реплики Живота цензором вычеркнуты три, а не два слова: «я прогонял царей». Во всех печатных редакциях вместо этого стоит: «я прогонял и ставил королей». Из завершающей Действие первое ремарки «(Оба задирая рясы до хвостов, медленно спускаются восвояси. На сцене два трупа и замеревшая Турица)» вычеркнуто слово «рясы». В первой и второй печатных редакциях эта ремарка была разбита на две: «Оба медленно спускаются восвояси» и «На сцене два трупа и Турица», а в третьей и четвертой они полностью сняты. Действие второе (Сцена I в третьей и четвертой печатных редакциях) начинается с пересказа

Привратником «Жития преподобного отца нашего Моисея Угрина» из того же Киево-Печерского патерика. Цензор вычеркивает из этой первой реплики слова: «нечистыми объятиями, бесстыдно», «преподобный» и «так что приказала насильно положить его на одре своем, обнимала и целовала его», а затем восстанавливает «обнимала и целовала его». Из десятой реплики Тимелиха (Сцена II в третьей и четвертой печатных редакциях) «Масок сколько угодно, не хватает три короны» он исключает слова «не хватает три короны». А из большой ремарки о «разного рода тряпье» в аду, основная часть которой в третьей и четвертой печатных редакциях превратилась в реплику Тимелиха (та же Сцена II), изъяты слова «красные флаги». В первой печатной редакции они восстановлены с прибавлением «мундиров», а в третьей и четвертой превращаются в «три генеральских мундира» и один «красный флаг». Кроме того, в этом действии в ремарке к реплике Аратыря «Ну, а ты, жених?» (Сцена III) снято: «поправляет корону». Наконец, в начале Действия третьего (Сцена I) из перебранки двух демонов исключена реплика Аратыря «Плоскушка!» (т. е. Pthirus pubis — лобковая вошь, которая в просторечии именуется *площицей* или *плоскушкой*), замененная во всех печатных редакциях на «Подподлец, жлива!». Во втором цензурном экземпляре на штампе-дозволении к представлению рукой того же цензора и за его подписью стоит дата «28 Декабря 1907 г.» (СПб ГБУК ТБ. № 35954), что, вероятно, свидетельствует о желании театра подтвердить разрешение ставить пьесу и впредь, после окончания печатной полемики с цензурой. Между с. 6 и 7 Действия первого в этот экземпляр вложен подписанный Ламкертом (Ланкертом) листок с, очевидно, возникшими в процессе работы над постановкой дополнительными вставками в текст пьесы, в которых цензор сделал ряд изъятий той же направленности. Так, из начальных реплик Евстратия в Действии первом исключены слова «я слышал здесь живет отшельник» и «Великий муж», а из Действия второго (Сцена III) — фрагмент ремарки к словам Ивана (Подвижника в третьей и четвертой печатных редакциях) «он оторвался от Канона, который все время читал». В конце этого цензурного экземпляра к основному тексту подверстан лист «ДОПОЛНЕНИЕ» с правкой в Действии третьем. Здесь вычеркнуты две ремарки «(“Страсти” кончились и за ограду из церкви доносится пение ирмосов)» и «(Пение ирмосов продолжается, но тише, кончают)» (Сцена II в третьей и четвертой печатных редакциях), а также реплики Черта («Зажигают свечи!») и Грешной Девы («Да воскреснет Бог и расточатся враги его...») из Сцены III. Таким образом, общая интенция правки сводится к трем темам: намеки на текущие внутриполитические события, разнообразные атрибу-

ты церковной, прежде всего иноческой, жизни и обсценная лексика. Все перечисленные купюры были восстановлены Ремизовым при публикации «Бесовского действа». Стоит также отметить, что цензурные экземпляры составляют всего 24 машинописные страницы каждый, тогда как объем печатных редакций – с учетом разного формата изданий – примерно в два раза больше. В целом же все это служит подтверждением, что у цензора были реальные основания для обиды, и одновременно характеризует социально-политическую атмосферу эпохи, когда писатель мог безнаказанно выдвигать обвинения в адрес грозного репрессивного органа, преувеличивая его истинные злодеяния. Вот почему на опровержение драматической цензуры тут же последовала отповедь со стороны Чулкова и Ремизова. Так, первый из них писал в заметке «По поводу пьесы г. Ремизова»: «Опровержение главного управления по делам печати, присланное нам по поводу заметки о “Бесовском действии <так!>”, формально справедливо, но это опровержение не касается сущности и смысла заметки. Очевидно, в экземпляре пьесы, присланном в цензурный комитет, были сделаны только те исключения, на которые ссылается главное управление, но тем не менее в пьесе были сделаны предварительно существенные изменения в соответствии с общими требованиями, которые обычно предъявляет цензура к русским театральным представлениям. В наших руках имеется экземпляр пьесы, предназначенный для печати, текст которого значительно отличается от того текста, которым принуждены были пользоваться режиссер и актеры. Укажем на следующие изменения, сделанные для театра: третий акт кончается пением “Христос Воскресе”, чего нет на сцене; на сцене также не произносит своих заключительных слов маска Турица (Грешная Дева); главное действующее лицо все время остается за кулисами, несмотря на то, что, по замыслу автора, оно должно было бы быть на сцене на глазах зрителя; даже имя этого действующего лица ни разу не произносится в театре; рассказ Аратира <так!> и Тимелиха о жизни Некоего Мужа сокращен до двух фраз; житие, которое рассказывает привратник <так!>, существенно изменено; разговор дьяволов в третьем акте о Воскресении совершенно опущен; монолог Евстратия во втором акте сокращен; в прологе монолог Смерти изменен. Если к этим изменениям и сокращениям, которые сделаны автором ввиду наших общих цензурных условий, прибавить сокращения, сделанные цензурой после представления ей экземпляра пьесы, а также принять во внимание, что на сцене отсутствовала вся бутафория, необходимая для выяснения фабулы пьесы, т. е. кресты, рясы, костюмы ангелов и т. д., то легко себе представить, насколько была искажена на сцене пьеса

Алексея Ремизова» (*Ч.* [*Чулков Г. И.*]. По поводу пьесы г. Ремизова // Товарищ. 1907. 12 дек. № 447. С. 5). Здесь же сам Ремизов опубликовал «Письмо в редакцию» (см.: Там же), которое было также помещено в еженедельнике «Жизнь-сцена» (1907. № 3/4. С. 5), а затем (с незначительными разночтениями в тексте) включено в приложение к публикуемой нами редакции пьесы (см. с. 43—44 в наст. изд.). Эти разъяснения вызвали резко негативную реакцию части театральных критиков. 12 декабря 1907 г. И. О. Абельсон поместил в газете «Обозрение театров» небольшую статью, где полностью процитировал опровержение цензуры на заметку Чулкова, назвав поведение последнего «антиобщественным»: «Рецензент "Товарища", жалуясь на цензуру так "неуместно", в сущности, совершил антиобщественный акт, ибо после этого опровержения цензурное ведомство с своей точки зрения почувствует себя вправе оставлять без ответа и правдивые, важные нарекания на искажения пьес. Зачем, мол, опровергать, когда публика уже знает, что все эти нарекания "не соответствуют действительности"» (*И. О.* [*Абельсон И. О.*]. Бесовское, цензурное или рецензентское «действо»? // Обозрение театров. 1907. 12 дек. № 277. С. 13). И на следующий день, приведя вторую чулковскую заметку и «Письмо в редакцию» Ремизова, продолжил комментировать данный инцидент: «Как ни неблагодарна всякая защита цензуры, но чувство правды заставляет признать, что г. Ч. и г. Ремизов, в данном случае, жалуются на такие действия драматической цензуры, какие последняя физически совершить не могла. Возможно, что из боязни цензурных сокращений сам г. Ремизов исказил смысл своей пьесы. Мы думаем, однако, что идейный автор идейного произведения так не поступает. Наконец, ведь, таким образом, каждый может заявить: "Я написал бы гениальную пьесу, но дабы провести ее через цензуру — написал галиматью. Вините цензуру". Вообще, на счет цензуры теперь драматурги и театры живут, как "на счет английского короля". Чуть что не клеится — цензура! <...> Печальнее всего то, что цензура наша своей мнительностью и частыми ничем не объяснимыми запрещениями наинспирировала общество так, что последнее вправе верить всякому вздору» ([*Без подписи*]. Еще о цензурных искажениях «Бесовского действа» // Там же. 1907. 13 дек. № 278. С. 13—14). Слухи о цензурном скандале широко обсуждались далеко за пределами петербургского модернистского круга и добрались даже до Парижа. Так, москвич В. Д. Милиоти, ранее сотрудничавший с театром на Офицерской в качестве сценографа, около 20 декабря 1907 г. спрашивал Ремизова: «Как Ваша постановка у Коммиссаржевской: говорят, цензура ее наполовину съела» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 155. Л. 3; письмо без даты, получено: 21 декабря).

А в письме из столицы Франции от 21 декабря (3 января) 1907 г. Философов скептически замечал: «Читали мы в газетах о Вашем “Действе”. Читали и письмо в редакцию “Товарища”. Должен Вам признаться, что я Вам как-то не доверяю. Уж очень Вы большой насмешник, любите народ дурачить» (Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова. С. 383). Впоследствии вместе с отношением к самому Ремизову Чулков поменял и собственную оценку «цензурного эпизода». В мемуарной книге «Годы странствий» он писал: «Защищая драматические опыты символистов на столбцах газеты, я иногда делал промахи. Так, например, стараясь оправдать неудачную пьесу Ремизова “Бесовское действо”, я ссылался на цензурное искажение текста, поверив автору, который жаловался мне на цензурный комитет» (*Чулков Г.* Годы странствий. С. 235).

Заканчивая рассказ о «допечатной» истории «Бесовского действа», остается упомянуть, что Ремизов, опытный в театральных делах человек и к тому же переводчик ряда произведений западноевропейских драматургов, еще 1 (14) ноября 1907 г. выслал экземпляр своей пьесы для перевода на немецкий язык с перспективой ее последующей постановки на тамошней сцене жившему в Берлине приятелю А. Л. Волынского Павлу Бархану. Как полагает Р. Д. Тименчик, «Волынский, видимо, обратил внимание Бархана на Алексея Ремизова как писателя, чьи драматургические опыты могут оказаться созвучными поискам немецкого модернистского театра» (*Тименчик Р.* Разметанные листы // *Тименчик Р.* Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим, 2008. С. 126—127). Он же, очевидно, выступил посредником в этом деле. В своем сопроводительном письме Ремизов сообщал: «На днях начнутся репетиции. Пойдет она (пьеса. — *И. Д.*), по всей вероятности, числа 15—28 этого месяца. Печатать скоро я ее не думаю, пускай пройдет на театре», и затем переходил к делу: «Если она Вам понравится, попытайте счастье. Буду Вам весьма благодарен» (Там же. С. 127). Кроме того, он описывал здесь двухъярусное устройство сцены, особо подчеркивал «немецкое происхождение» «Прения Живота со Смертью», восходящего к старинным масленичным представлениям (Fastnachtspiele), со ссылкой на специальную работу А. фон Келлера, давал пояснения относительно конкретных бытовых деталей, персонажей, церковных праздников, цитат из канонических богослужебных текстов и порядка службы, отдельных слов и выражений, музыкального сопровождения, а также в качестве коллеги позволил себе специальное указание предполагаемому переводчику: «Все бранные слова следует переводить самыми бранными немецкими и притом уличными» (Там же. С. 128). Однако этот проект

так и не был осуществлен, потому что Бархан не взялся за перевод. И только спустя полтора десятка лет «Бесовское действо» перевели на французский язык (см.: L'office des diables / Trad. M. et M-me G. Pitoëff et de M-me J. Bûcher // La Revue de Genève. 1922. Nov. № 29. P. 561—593; републ.: Où finit l'escalier: Récits de la quatrième dimension. Contes et légendes / Trad. G. Lély, J. Chuzeville, D. Roche, B. de Schlœzer, G. et L. Pitoëff, J. Bûcher. Paris: Éditions du Pavois, 1947).

Когда Чулков в процитированных выше заметках ссылался на свое знакомство с рукописью пьесы, он подразумевал тот факт, что, будучи редактором-составителем «Факелов», сам принял «Бесовское действо» к публикации в третьей книге этого сборника и выступал посредником на переговорах Ремизова с издателем Д. К. Тихомировым о гонораре. Так, 9 ноября 1907 г. Ремизов писал Чулкову: «Поговорите с издателем, попросите надбавки 100 руб. А то выйдет так мало, что и не облизнешься. Умудритесь» (Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову. С. 233). 23 ноября вновь обращался с той же просьбой (Там же). 26 ноября жаловался на Тихомирова: «Сегодня заходил к Д. К. Т. и ждал его и не дождался. У меня сейчас ни минуты своей — все театр берет. Г. И.! воздействуйте: пускай точно минута в минуту назначит мне свидание или просто пришлет деньги (если меня не будет, С. П. распишется) или пускай Вам даст, а Вы меня известите открыткой и я к Вам заеду. А то ждать, когда минута проходит, и эту минуту воротил бы, очень тягостно. Сегодня я со второго акта вырвался и вот не застал. <...> Деньги крайне нужны» (Там же. С. 234). Наконец, 16 декабря спрашивал насчет корректуры, так как планировал на Рождество уехать к дочери в Берестовец: «22 XII мы уезжаем к Наташе на елку и вернемся числа 3 генваря <так!>. Очень просил бы, если у Вас будет готово, прислать до 22. Я хочу сделать поправки и небольшие вставки и очень не хотелось бы корректуру поручать другим» (Там же. С. 235). Тем временем в переписку с Ремизовым вступил график и театральный художник В. Я. Чемберс, который работал над обложкой, а также (вместе с Е. Е. Лансере) надписями и концовками разделов третьей книги «Факелов». 9 декабря 1907 г. он просил драматурга уточнить текст заглавия пьесы, которое затем написал на шмуцтитуле изысканным шрифтом от руки (см.: Факелы. СПб., 1908. Кн. 3. С. 33). Ему же принадлежит концовка с изображением сидящих спина к спине двух унылых бесов, вероятно, Аратыря и Тимелиха, с хвостами-стрелками (Там же. С. 88). На последней странице сборника значится, что он отпечатан в типографии «Сириус» в январе 1908 г. Согласно «Книжной летописи» (1908. 9 февр. № 6. С. 14), «Факелы» вышли с 1 по 8 февраля. Однако благодаря Чемберсу нам известна точная дата — 4 февра-

ля. В этот день он писал Ремизову: «Посылаю Вам экземпляр “Факелов”, но очень сожалею, что цельность его слегка нарушена, т<ак> к<ак> некоторые страницы оказались прорезанными. Другой же имеющийся у меня экземпляр еще менее презентабелен» (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 251. Л. 3). Первым на саму пьесу, а не на ее постановку, откликнулся А. А. Блок в статье «Литературные итоги 1907 года», которая была опубликована в конце декабря 1907 г. в сдвоенном № 11/12 журнала «Золотое руно», и дал ремизовскому драматическому опыту весьма высокую оценку: «Последнее произведение Ремизова — “Бесовское действо над некиим иноком, а также смерть грешника и смерть праведника, сиречь прение живота со смертию” — мистерия; оно заставляет нас думать, что писатель обещает стать хорошим драматургом: так стройно развивается действие и такой по-своему легкий, живой и острый диалог открыл автор даже в своей темной стихии. И эта стихия озарилась внезапно голубым сиянием: дно какой-то дикой, исстрадавшейся и испуганной души стало видно в прозрачном свете, как в предвесеннем, чистом и благоуханном воздухе нестеровских картин» (цит. по: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7: Проза (1903—1907). С. 120—121). Затем свое мнение высказал Д. В. Философов, посвятивший разбору «Факелов», а также альманахов «Земля» и «Шиповник», большую статью «Без стиля» (Московский еженедельник. 1908. 18 марта. № 12. С. 36—48), которая отчасти была инспирирована самим Ремизовым. В письме от 22 января (4 февраля) 1908 г. он сообщал критику, с долей иронии дистанцируясь от порицаемого тем «мистического анархизма»: «“Бесовское действо” <...> будет напечатано в кн<иге> Факелов, куда Г<еоргий> И<ванович> пригласил и меня не как соратника по оружию — какой же я Соратник ему, он хорошо это знает, когда я только и мечтаю обзавестись домом или табачную лавочку открыть. Эту книгу Вам пришлют» (Переписка А. М. Ремизова и Д. В. Философова. С. 388). Ремизовскую пьесу Философов назвал «единственным образцом надменной, непосредственной стилизации» в череде других литературных опытов подобного рода: «Здесь порою чувствуется дыхание искусства, достижение известного совершенства, хотя бы, например, в языке. Но и то, чтение “Действа” довольно безотрадно. Более или менее удачная *реставрация*, как на всемирных выставках строят “уголки” Венеции или Туниса. Жажды поехать в Тунис или Венецию эти “уголки” не уничтожают. Происходит это оттого, что стилизация Ремизова не средство, а цель. Очень любопытно, что наш современник, архидекадент А. М. Ремизов, увлекается русской стариной, что из нее он извлекает новые образы, новые богатства языка. Но это его личное дело. Когда романти-

ки прошлого века увлекались готикой, они вовсе не реставрировали ее, а черпали из нее материал для выявления своих новых запросов, пользовались ею как формой для выражения новых душевных переживаний. <...> романтическая “стилизация” была все-таки возрождением, а не реставрацией, событием некоторым образом общественным, а не только явлением узко-индивидуального эстетизма. Стилизация же варвара Куприна, упадочника Кузмина и декадентского любителя старины Ремизова — дело чисто индивидуальное. Погоня за новым сюжетом, не более. Вялый эстетизм художников, оторванных от действительности» (цит. по: *Философов Д. В.* Критические статьи и заметки 1899—1916 / Сост., предисл. и прим. О. А. Коростелева. М., 2010. С. 228—229). Однако вопреки высказанным в декабре 1907 г. надеждам Чулкова, «разговор по существу» о «Бесовском действе» после появления пьесы в печати так и не состоялся.

В конце мая 1909 г. Ремизов задумал издать сборник «последних рассказов и простых сказок» «Караван — горюн», в который включил и «Бесовское действо». Менее чем через три недели этот сборник был продан им издательству «Прогресс» и в конце того же года (на титульном листе значится 1910 г.) вышел в свет под лапидарным названием «Рассказы» (подробнее об этом издании см.: Переписка А. М. Ремизова и К. И. Чуковского / Вступ. ст., подг. текста и комм. И. Ф. Даниловой и Е. В. Ивановой // *РЛ.* 2007. № 3. С. 152—156; см. также: *Петербургский буерак-РК X.* С. 215). Новая, вторая редакция пьесы отличалась от первой немногим. Правка носила по большей части технический характер. Так, например, если в «Факелах» все ремарки даны основным кеглем и курсивом (последнее относится и к названиям разделов), то здесь использован прямой шрифт и пониженный кегель (петит), а обозначения места и времени действия расположены по центру. Среди смысловых правок нужно отметить ряд коррективов в Действии втором: замену обращенных к Грешной Деве реплик Тимелиха «Курва!» и Аратыря «Сука!» на «Мрась!» и «Дрянь!» соответственно (эти правки — первая в фонетическом варианте «Мразь!» — сохранены и в двух следующих редакциях); изъятие из ремарки о «разного рода тряпье» в аду «мундиров» и «красных флагов», вероятно, как более не актуальных ввиду окончания революции; исправление идиомы «английская булавка» на «*ангельская* булавка», которая в следующих редакциях была восстановлена, однако много лет спустя вариант из второй редакции неожиданно появился в мемуарном рассказе о представлении «Бесовского действа» (см. выше, а также: *Петербургский буерак-РК X.* С. 252). Кроме того, имевшаяся уже в первой редакции подстрочная сноска с пояснением слова «лепка» («липкие цветы, ко-

торые, приставая к рукам или к одежде, наводят сон») перенесена здесь в конец сборника, где есть специальный раздел «Примечания» (с. 253). Наконец, на обороте шмуцтитула с заглавием пьесы (с. 206) впервые приведена краткая информация о ее постановке в театре В. Ф. Коммиссаржевской, о дате премьеры, художнике-декораторе и авторе музыки к спектаклю, которая в следующих редакциях была отправлена в «Примечания» либо в Приложение. А после заключительной фразы «Конец всему представлению» помещено набранное нонпарелью примечание, где перечислены источники ремизовской пьесы. Оно появилось в тексте вследствие разразившегося летом 1909 г. скандала с обвинением Ремизова в плагиате (подробнее об этом инциденте см.: *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900—1920-е годы). С. 99—124; гл.: «Писатель или списыватель? Литературный скандал и манифест мифотворчества»). По выходе сборника «Рассказы» из печати на «Бесовское действо» вновь обратил внимание Блок и в статье «Противоречия» вывел его поэтическую формулу: «<...> такие драмы, как “Бесовское действо”, можно считать созданиями законченными, заключенными в кристаллы форм, которые выдерживают долгое трение времени. Уже материал их не владеет автором, не связывает его, — автор владеет им и по своей воле соединяет непокорные образы в одно целое, из снопа непослушных и пестрых слов и красок вяжет единую многоцветную кошницу» (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 8. С. 112).

Менее чем через год, 10 октября 1910 г., писатель заключил договор с издательством «Шиповник» о передаче прав на публикацию собрания сочинений (авторская копия соглашения сохранилась среди писем к Ремизову совладельца этого крупного культурного и коммерчески успешного предприятия С. Ю. Копельмана: РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 129. Л. 9—10), которое вышло в 1910—1912 гг. (см. об этом, например: *Плачужная канава-РК IV.* С. 470, 482—483). Впоследствии «Шиповник» переуступил свои права издательству «Сирин», повторившему все восемь томов (подробнее об этом см.: *Лавров А. В.* «Сирин» — дневниковая тетрадь А. М. Ремизова // *Лавров А. В.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. С. 657—672). Заключительный том составили драматические сочинения под общим названием «Русальные действа». Много позже, находясь в Берлине и восстанавливая домашнюю библиотеку, Ремизов украсил форзац вновь обретенного экземпляра этой книги владельческой надписью, заметив среди прочего: «В этом томе бесовское — три действия с указателем — единственное, что сделано Сириным <так!> против “Шиповника”. Указатель, обложка и портрет (I т.)» (*Волшебный мир Алексея*

Ремизова. С. 18; в экземпляр вклеена программа спектакля «Бесовское действо» в театре Коммиссаржевской 1907 г.). Для нового издания он существенно переработал ряд произведений, в том числе и свою первую пьесу. 15 ноября 1911 г., сообщая Чулкову автобиографические сведения для его статьи «Алексей Ремизов», которую планировалось поместить в многотомной «Русской литературе XX века» под редакцией С. А. Венгерова (подробнее об этом см.: *Плачужная канава-РК IV.* С. 543—544), и, в частности, говоря об исправлениях в еще не опубликованных последних томах собрания сочинений, писатель подчеркнул в специальном примечании: «Бесовск[ое] действо распространено и дополнено» (Письма А. М. Ремизова к Г. И. Чулкову. С. 238). Сохранился собранный Ремизовым из ранних печатных редакций пьес макет VIII тома «Сочинений» (*Макет-Сирин 8*) с обильной авторской правкой. Эта наборная рукопись отложилась в бумагах Р. В. Иванова-Разумника и ныне находится в рукописном собрании Пушкинского Дома (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263; см. также: *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 14). Многочисленные вставки и исправления внесены здесь в печатный текст второй редакции «Бесовского действа» из книги «Рассказы». Прежде всего в ряду мелких, но принципиальных исправлений стоит отметить, что всюду «восстанавливаются» и добавляются столь насторожившие театрального цензора слова «святой(-ые)» и «бес(-ы)». Кроме того, обширные ремарки переделываются в реплики персонажей, а общий вектор правки нацелен на тотальную «диалогизацию», «драматизацию» текста. Из «пьесы для чтения» «Бесовское действо» превращается в произведение, рассчитанное на сценическое воплощение. Наконец, меняется сам ритм повествования. Ремизов словно специально «аранжирует» свою пьесу для более комфортного восприятия зрителем, когда разбивает ранее монолитные действия на сцены. Все эти изменения сохранены и в следующей, четвертой редакции. Уже в 1913 г. в Одессе появилась первая монография, посвященная творчеству Ремизова, каким оно предстало в собрании сочинений. Ее автор профессор Новороссийского университета А. В. Рыстенко был учеником академика В. М. Истрина и в 1910 г. защитил диссертацию «Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературах» (опубл.: Одесса, 1909) в Петербурге, где через коллег-филологов познакомился с самим писателем. Интерес был взаимным, так как Ремизов пользовался названным исследованием при работе над пьесой «Действо о Георгии Храбром» (1910). В оценках ученого явно сквозит «позитивистское» восприятие современной

литературы, а потому применительно к писателю-модернисту они далеко не всегда отличаются точностью. Однако именно Рыстенко как медиевист впервые проанализировал тексты-источники ремизовских произведений, отдавая предпочтение тем из них, которые восходят к древнерусской словесности. В частности, он отметил основополагающее значение для «Бесовского действа» рассказов Киево-Печерского патерика, «общий дух» которого не утрачен, хотя «всей драме придан, вероятно, для сохранения колоритности старинного театра и старинной публики, несколько комический тон». Кроме того, исследователь указал на ряд деталей, заимствованных из других источников и создающих «тонкий рисунок» пьесы, а также счел уместным соединение в ней двух самостоятельных в средневековой литературе сюжетов — «спор живота со смертью» и «победа над плотью (= дьяволом)». Единственным, что смутило Рыстенко, были отсылки к политической ситуации 1907 г., воспринятые им, вслед за писавшими о премьере театральными критиками, как «“дурного тона” приспособление к вкусам публики, к “моменту”». И все же в заключение он назвал «Бесовское действо» «наиболее удачной пьесой» в VIII-м томе (*Рыстенко. Заметки.* С. 86—89).

Новая русская революция породила повышенный интерес к театру, которому после октября 1917 г. в условиях экономической разрухи, кризиса социальных институтов и Гражданской войны большевистская власть отводила ранее не свойственную роль просветителя и воспитателя зачастую малограмотных или вовсе безграмотных «народных масс». Представители творческой интеллигенции в этот период практически полностью лишились средств к существованию, более того, постоянно третировались по сословному признаку либо как заведомо принадлежащие к числу политически неблагонадежных граждан и, чтобы выжить в буквальном смысле этого слова, были вынуждены сотрудничать в советских учреждениях. Одно из таких начинаний — Театральный отдел (ТЕО) Наркомпроса — вновь соединило для совместной работы Блока, Ремизова и Мейерхольда, несмотря на их расхождения в политических взглядах (подробнее об этом см.: *Хроника*; *Иванова Евг.* Александр Блок: последние годы жизни. СПб.; М., 2012; *Взвихренная Русь-РК V.* С. 380—391; *Ахру-РК VII.* С. 5—16; *Петербургский буерак-РК X.* С. 333—338). Ремизов трудился в возглавляемой Блоком Репертуарной секции ТЕО, рецензируя и отбирая пьесы для народных театров (см. об этом во вступительной статье З. Г. Минц к переписке Блока с Ремизовым, а также письмо поэта от 24 декабря 1918 г. с предложением составить список пригодных к постановке пьес для их публикации в библиотеке драматических произ-

ведений всех времен и народов под общим заглавием «Репертуар» и просьбой сообщить мнение о том, стоит ли делить последнюю «на серии, нумеровать и т. д.»: *ЛН.* 1981. Т. 92. Кн. 2. С. 79 и 123). По соглашению с Бюро Историко-театральной и Репертуарной секций 9 августа 1918 г. он предоставил в распоряжение ТЕО для первого номера сборника «Репертуар» свои русалии «Красочки», «Алалей и Лейла» и статью «Театр» (договор, подписанный заведующей ТЕО О. Д. Каменевой и управляющим делами А. А. Голубевым, расписку Ремизова в получении аванса, а также служебные материалы, касающиеся разнообразных издательских начинаний Репертуарной секции см.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 14—14 об., 32—38; *Хроника.* С. 156, 159, 217—218). А 14 сентября 1918 г. состоялось очередное заседание Бюро, в повестке дня которого последним, седьмым пунктом значился вопрос «О напечатании “Бесовского действия” <так!> А. М. Ремизова», после обсуждения которого было принято постановление: «Принять и просить А. А. Блока приступить к отдельному изданию этой пьесы, предварительно снабдив ее авторскими и режиссерскими примечаниями и снимками с эскизов костюмов и декораций М. В. Добужинского» (Там же. С. 161). Идея воспроизвести в книге эскизы Добужинского в результате так и не была реализована, вероятно, вследствие слишком малого формата издания (16°, 14 × 18), плохого качества бумаги и печати. Вместе с тем Ремизов воспользовался постановлением, для того чтобы под видом «авторских и режиссерских примечаний» дать в приложение к пьесе разнообразные материалы о текстах-источниках, истории первой постановки и проч. Вскоре, однако, О. Д. Каменева и А. А. Голубев сочли это издание несвоевременным, и оно было отложено на неопределенный срок (см. об этом комментарий Е. В. Ивановой: *Хроника.* С. 218). Блок же, напротив, выполнил возложенные на него функции. Сохранилась наборная рукопись «Бесовского действа», представляющая собой извлеченный из восьмого тома «Сочинений» печатный текст с авторской правкой, частично рукописными материалами приложения и блоковскими пометами на титульном листе, за основу которого из предыдущей редакции взят шмуцтитул с заглавием пьесы (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1—57; здесь же второй экземпляр текста с правкой Ремизова — л. 58—97). В частности, рукой поэта сделана надпись: «В печать Ал. Блок», над печатным заглавием проставлено название серии, порядковый номер издания и имя автора: «Русский театр / [№ 11] / Алексей Ремизов», а вместо ранее предполагавшегося года издания (1918) написано: «Петербург / 1919» (Там же. Л. 2). Авторская правка в этой рукописи, по большей части стилистически «уточняющая»

текст, уже не носит столь радикальный характер, как было в третьей редакции. Для примера приведем диалог между вернувшимся в ад с революционного митинга охрипшим от дебатов Тимелихом и Аратырем в Эпилоге. В первой редакции он выглядит так: «Аратырь. *Увидя его, удивленно.* — Ты вернулся? Тимелих. Наши взяли верх! Аратырь. Много говорил? Тимелих. Миллион и триста тысяч вольностей. *Подкашливает.* Аратырь. Охота». Во второй редакции в реплику Тимелиха о вольностях добавлено восклицание «Воля и равность!». Можно предположить, что этой фразой Ремизов намекал на распространенное в пореволюционной публицистике сопоставление русской революции 1905—1907 гг. с Великой французской революцией и, в частности, на ее лозунг «Liberté, Égalité, Fraternité». В третьей редакции эта реплика полностью изменена и внешне еще более приближена к протографу, который иронически обыгрывается с помощью тавтологии: «Воля, равность, тьма тем свобод!» Причем характерное настроение подавленности, наступившее в обществе после разгрома революции, передано с помощью изменения интонационного строя диалога — в первой реплике Тимелиха снят «эмоциональный» восклицательный знак, а скепсис заключительной реплики Аратыря, напротив, усилен: «Охота! Вечно одно и тоже». Наконец, в четвертой редакции эта последняя реплика Аратыря заменена на лапидарное «Рабы!» и выдает авторское отношение к большевистской революции. Новое издание пьесы вышло в свет не позднее 10 июня 1919 г. (Книжная летопись. 1919. 10 июня. № 21/22. С. 6) и вскоре было отрецензировано В. И. Блюмом в московских «Вечерних известиях». Сообразно «духу времени» критик выступил в стилистике «сколько бы вышло портянок для ребят», сочтя «Бесовское действо», как и саму «ремизовскую чертовщину», «анахронизмом»: «Весь этот заупокойный мистицизм, где Византия, мрачная, чуть тронутая проблесками позолоты, втиснута в духоту раскольничьего скита, — как-то он вовсе ни к селу, ни к городу, "в настоящее время, когда"... "Бесовское действо" было уже однажды напечатано в "Факелах", и носит на себе все черты эпохи интеллигентского богоискательства. Это — подделка под примитив, к какому тогда потянуло пресыщенного интеллигента <...> Отсюда этот интеллигентский душок, ирония, легкий налет скепсиса, который нет-нет да и даст себя почувствовать и который — увы — только портит примитив <...> Пьеса дает некоторый сценический материал, — но только для нарочито изощренной постановки. Но стоило ли тратить дорогую сейчас бумагу на издание пьесы, которую могут поставить 2—3 режиссера ради услаждения двух-трех сотен эстетов-гурманов?..» И закончил далеко не безобидным намеком на ее

идейную «зловредность»: «Широкий же театральный зритель, а особенно — новый, в лучшем случае пожмет плечами и скажет: “Какая чепуха!”, — а в худшем — в ближайшее же воскресенье после обедни закажет батюшке панихиду “о рабах Божьих имя рек”...» (*Садко* [*Блюм В. И.*]. Алексей Ремизов «Бесовское действо». Изд. ТЕО Наркомпроса. Ц. 4 р. // Вечерние известия. 1919. 19 июля. № 295. С. 4; разд. «О книгах и журналах»). А в январе следующего года появилась статья Льва Лунца, в которой юный «серапион» наконец заговорил о «театре Ремизова» как целостном явлении и, в отличие от своего предшественника, особенно высоко оценил сценический потенциал «Бесовского действа»: «Ремизовым написано три больших “действа”. <...> Из них первая пьеса “Бесовское действо” насквозь сценична. Это пародия на древние народные сказания. Все покоится на действии, на движении, на каламбурной смене комических положений и сцеплений. Пьеса несомненно должна выиграть при постановке. При чтении пропадает не только все второе действие, но и яркие сцены с масками, сцена искушения и др. Наконец, центральные фигуры демонов Аратыря и Тимелиха — двух шутов-каламбуристов, не могут не вызывать беспрерывных взрывов хохота. Их сочные, по-ремизовски подобранные ругательства в самых “священных” и “благочестивых” местах, конечно, покажутся кощунством “образованным” зрителям, но у наивной и жаждущей зрелища публики эта пьеса будет иметь громадный успех. Полный провал ее десять лет назад, при первой постановке в театре В. Комиссаржевской не должен смущать постановщиков. Этот провал объясняется именно отборным интеллигентским составом зрителей, не понявших сознательно проводимой пародии. Стоит только правильно, по балаганному, подойти к “Бесовскому действу”, чтобы обеспечить себе восторги красноармейского или рабочего зала. <...> “Бесовское действо” построено как пародия, перевито чисто комическими, балаганными номерами и вставками. Достаточно прочесть тонкие, юмористические примечания самого автора к последнему изданию пьесы, чтобы убедиться в этом. <...> Ремизов великий знаток народной старины, всех этих заговоров, сказаний, апокрифов. И добрая половина его рассказов — переделки этих сказаний. А “действа”, те прямо сотканы из них, как из лоскутков. <...> на матерьяле “действ” легко проследить все любимые приемы Ремизова — старинные и областные словечки, играющие здесь роль “заумных” речений (интересно, что это стремление к непонятным для читателя словам проведено совершенно сознательно, намеренно — автор прилагает к своим произведениям настоящие словари неизвестных слов и оборотов); смены коротких, одночленных реплик и громадных, много-

строчных периодов; нагромождения эпитетов и сказуемых; enjambement'ы; аллитерации; удвоения наконец, бесчисленные повторения и припевы. <...> Более подробный литературный анализ ремизовских русалий представлял бы громадный интерес, но здесь, к сожалению, нужно ограничиться только этими краткими замечаниями. И, заключая статью, я возвращаюсь к тому, с чего начал, — к искреннему пожеланию в ближайшее время увидеть "Бесовское действо" на сцене какого-нибудь народного театра» (*Лунц Л.* Театр Ремизова // *ЖИ*. 1920. 15 янв. № 343. С. 2). Однако в августе 1921 г. Ремизов навсегда покинул Россию, и после этого на родине его театр был прочно забыт на многие десятилетия.

Уже находясь в эмиграции, писатель предпринял ряд переизданий своих произведений в новой, так называемой «шарлоттенбургской» редакции. В списках значилось и «Бесовское тридейство», о котором он тогда же писал: «Греческий театр и средневековый любимые книги. Так вышли три мои действа, в основу которых положена песенная легенда — духовный стих. Эти три действа Бесовское тридейство надо рассматривать неразрывно, как одно большое действо: Бесовское действо — начало хаотическое (бесы неорганизованы — хвосты, рога, хоботы), Трагедия о Иуде — начало человеческое (бесы только замаскированы), Егорий Храбрый — начало хоровое (бесы организованы). *Бесовское действо* переведено на французский <...> было поставлено у В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. <...> По-чешски *Бесовское действо* (Satanské mysterium) в переводе Н. Папоушковой-Мельниковой принято к постановке в Национальном Театре в Праге» (цит. по: Русский Берлин 1921—1923: По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте / Сост., подг. текста, вступ. ст. и комм. Л. Флейшмана, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз. 2-е изд., испр. Paris; М., 2003. С. 165). Однако ни само издание, ни пражская постановка пьесы так и не состоялись. Эта попытка оказалась последней. Более Ремизов к театру не возвращался, растворив его опыт в своей прозе, как жемчужину в драгоценном вине.

С. 5. *Бесовское действо.* — В жанровом определении «действо» заключена тройная отсылка к названию одновременно особого рода церковной службы с элементами театрального характера, собственно драмы и спектакля в старинном русском театре XVII в. и, наконец, козней, учиняемых бесами над иноками, в основном тексте-источнике ремизовской пьесы — Киево-Печерском патерике. Ср. слова игумена Киево-Печерского монастыря преп. Феодосия Печерского в «Житии преподобного отца нашего Исаакия, затворника пещерского»: «Воис-

тину, все это случилось с ним от *бесовского действия*» (цит. по: Киево-Печерский патерик, или Сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. Киев, 1991 [репринт 3-го изд. 1903 г.]. С. 89; курсив мой. — *И. Д.*; далее: *Патерик*; каким из вариантов неоднократно публиковавшегося текста патерика пользовался Ремизов, не известно, однако сам факт того, что в 1904 г. он жил в Киеве и посещал Лавру, позволяет предположить его знакомство именно с третьим изданием). См. об этом также в преамбуле.

Живот. Оруженосец Живота. Смерть. — Имена персонажей восходят к памятнику позднесредневековой литературы «Прение Живота и Смерти», основному тексту-источнику Пролога «Бесовского действа», на который Ремизов указывает в ремарке к его второй сцене (см. с. 8). Это произведение было известно на Руси с конца XV в. и получило широкое распространение в XVII—XVIII вв. (см.: *Дмитриева Р. П.* Прение живота и смерти // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 303—305). Оно оказало влияние на такие жанры русского фольклора, как духовный стих (стих об Анике-воине) и былина (былины о Самсоне и Святогоре), а спор между героями «Прения...» не раз становился объектом изображения в лубочных картинках (см.: Русские народные картинки / Собрал и описал Д. Ровинский. СПб., 1881. Кн. IV. С. 554; Кн. V. С. 174—177), послуживших материалом для декорации Добужинского к Прологу. Сам Ремизов пользовался фундаментальным исследованием этого памятника И. Н. Жданова «К литературной истории русской былевой поэзии». В работе ученого упоминается один из пересказов «Прения...», в котором к двум традиционным персонажам добавляется третье лицо — «хлопец» рыцаря, т. е. оруженосец (рыцаря, воина, Живота). По мнению Жданова, этот персонаж попал в повесть «со сцены», из интермедии, так как именно театральная постановка нуждалась в оживлении довольно однообразного диалога двух главных героев — Живота и Смерти (Сочинения И. Н. Жданова. СПб., 1904. Т. 1. С. 521—522). Данное заимствование было отмечено А. В. Рыстенко (см.: *Рыстенко. Заметки.* С. 87).

Некий Подвижник, закопавшийся в пещере. — В первой и второй редакциях пьесы этот персонаж назван Некий инок Иван. Так Ремизов указал на его прототип — преп. Иоанна многострадального, насельника Печерской обители, который «много принял скорби ради подвига девства», «много пострадал, томим на блуд», много постился и молился, наконец затворился в пещере уже почившего к этому времени преп. Антония, проведя в этом месте «тесном и скорбном» тридцать лет. «Обуреваемый плотскими страстями», он изможцал свое тело

«стужею и железом», «когда же этого стало недовольно», с наступлением Великого поста закопал себя в глубокую яму, был терзаем дьяволом, который наслал на подвижника видение хотящего пожрать его «страшного и лютого змия», но Господь велел Иоанну помолиться преп. Моисею Угрину, и тот облегчил страдальца «от страсти блудныя». Впоследствии этим же способом сам Иоанн помог другому «одержимому страстями брату». А незадолго до смерти преподобный написал свое житие (см.: *Патерик.* С. 116—119). В нем ничего не сообщается о происхождении и юности Иоанна. Поэтому Ремизов «досочинил» его биографию, сделав Некоего Подвижника перед поступлением в монастырь Оруженосцем Живота. Такой поворот сюжета не противоречил истории обители: до принятия схимы Моисей Угрин вместе с братом служил князю Борису, первому русскому святому, и один спасся из битвы Бориса со Святополком (*Патерик.* С. 112); среди насельников Киево-Печерской Лавры был и преп. Тит-воин, вынужденный оставить свое ремесло после ранения (*Патерик.* С. 197). Кроме того, добрым воином Христовым называется в житии преп. Евстратий, имя которого получил другой персонаж ремизовской пьесы Страстный брат, а также многие иноки в патериковых рассказах.

С. 5. *Демоны Аратырь и Тимелих.* — В апокрифическом видении апостола Павла, которое является одним из древнейших христианских сказаний о путешествии в загробный мир, есть сцены с изображением посмертной судьбы души праведника и грешника. Окаянные души передаются Богом после суда и отводятся в темницу демонами Аратырем и Тимелихом. См. об этом: ***Батюшков Ф.*** Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: Опыт историко-сравнительного исследования. СПб., 1891. С. 29—30.

Привратник Арефа. — Вратарем Киево-Печерской Лавры был преп. Лонгин, заботами которого в святую обитель не мог пробраться никакой враг. Чуждый страстей и суетных мыслей, он обладал даром прозорливости (*Патерик.* С. 189). Но Ремизов предпочел назвать своего привратника Арефой, так как этот насельник монастыря (его житие см.: *Патерик.* С. 162—163) был персонажем лубочной картинки (см.: Русские народные картинки. Кн. IV. С. 762).

Страстный брат Евстратий. — Имя героя заимствовано из входящего в Киево-Печерский патерик жития преп. Евстратия. Однако более ничто не связывает их друг с другом. Прототипом ремизовского Страстного брата является безымянный блудоборец из жития Иоанна многострадального (см.: *Патерик.* С. 117). Вероятно, причиной поименования его Евстратием стала представленность святого в лубке (о ли-

сте «Евстратий, преподобный Киево-Печерский» см.: Русские народные картинки. Кн. IV. С. 762).

Грешная Дева. — Прообразом этого персонажа является преп. Мария Египетская (ее память отмечается 14 апреля, а также в воскресенье и четверг пятой недели Великого поста), блудница в молодости, которая затем провела сорок семь лет в пустыне, предаваясь подвигу покаяния. В конце третьего действия пьесы Грешная Дева, предназначенная демонами Аратырем и Тимелихом соблазнить на блуд Некоего Подвижника, в озарении произносит помогающую в бесовских напастях и искушениях молитву Честному и Животворящему Кресту и в последнее мгновение перед пасхальной заутреней срывает этот коварный план. Можно предположить, что затем героиню ждет путь покаяния, некогда пройденный ее небесной покровительницей. Принадлежность к маскам еще больше умножает грехи и без того *Грешной* Девы, так как церковь считает их «бесовскими личинами» и требует обязательного омовения в купели с освященной водой от тех, кто рядился на Святках.

Турица, Тур, Медведь Кобылка, Волк — традиционные маски святочных и масленичных игрищ.

С вечера Прощеного воскресенья до Светло-Христова воскресения. — Действие пьесы разворачивается во время Великого поста, между последним днем Масленицы, называемым Прощеным воскресеньем, потому что в этот день принято просить друг у друга прощенье и каяться в своих грехах, особенно тем, кто наряжался в «бесовские личины» (маски) на Святках и масленичных гуляньях, — и христианской Пасхой, именуемой также Светлым Христовым воскресением.

С. 6. *На распутье большой лысый камень.* — Традиционный мотив былины, основного жанра богатырского эпоса.

Живот — храбрец и богач ~ Его окованный конь зеровиден. — Ср. в одном из списков «Прения Живота и Смерти»: «...человек некий ездяше по полю чистому, по роздолью широкому, конь под собою имея крепостию обложен, зеродивен <так!>, а меч имея у себя велми остр... облачен в оружие твердо...» (цит. по: Сочинения И. Н. Жданова. Т. 1. С. 516).

Если бы в земле утверждено было кольцо, я поворотил бы землю и весь свет. — Ср.: «И еще помышляше себе, глаголя: аще бы был на облацех небесных, в земли бы было кольце утверждено, и аз бы всю вселенную подвизал...» (Там же). Жданов отмечает, что в разных вариантах повести и в других памятниках похвальба повернуть вселенную обычно приписывается Самсону или Александру Македонскому (Там же. С. 516—517, 622).

С. 6. *А будь на небо лестница, я перебил бы всю поднебесную грозную силу!* — Этот распространенный в мировой мифологии мотив «лестницы на небо» добавлен в текст только в третьей редакции.

Лицо у Смерти человечье, облик же весьма страшен. На ней навешано много разного рода орудий казни: серпы, ножи, бритвы, веревка; за плечами коса. — Ср. в тексте-источнике: «И внезапу же прииде к нему Смерть, образ имея страшен, обличие имея человеческое... ужасная носяще собою, — многи учинены на человеки мечи, и ножи, и пилы, и рожны, и серпы, и сечива, и косы, и бритвы, и уды телесныя и иная многая незнаемая, иже кознодействует различная разрушения человека» (Там же. С. 516).

...я та, что любит всех равно и никого не щадит. — Жданов указывает на высокую частотность данного мотива не только в разных вариантах «Прения...», но также в стихе об Анике-воине и в сказках, цитируя одну из них: «Против меня никто не устоит; я никого не щажу» (Там же. С. 610).

Я силен, славен и смел, я бился на многих ратях, я побивал полки, я прогонял и ставил королей. <...> я весь свет изъездил, я покорил все народы и нигде не нашел себе равного, — никого, кто бы мог восстать против меня и сразиться со мной. — Непомерная гордыня и склонность к похвальбе как основные характеристики Живота в начале его встречи со Смертью восходят к тексту-источнику. Ср.: «...и многие полки — то побивая, и многие сильные цари прогоняя и побеждая, и многие сильные *богатыри* побивая, имея всегда великую силу и храбрость и разума исполнен и всякия мудрости; помышляше, глаголя высокая и гордая словеса: на сем свете и на всей поднебесной кто бы могл со мною битися или противостати меня, царь или богатырь, или зверь силный?» (Там же. С. 516).

Поле Сорочинское поперек прошел, поле Куликово с угла на уголок, всю Москву из конца в конец... — Комизм самодовольного бахвальства Живота заключается в том, что он соединяет здесь вместе посещение Сорочинской ярмарки из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, которая проводилась на поле возле местечка Великие Сорочинцы Миргородского у. Полтавской губ., участие в одной из ключевых битв русской средневековой истории на Куликовом поле (1380) и прогулку по известному своим неспешным ритмом жизни родному городу Ремизова. Подобное путешествие под силу разве что скомороху или балаганному гаеру, что сближает Живота с персонажами масленичных представлений народного театра. Этот пассаж появился лишь в третьей редакции пьесы и, несмотря на комический смысл, может рассматриваться еще и как оммаж в адрес блоковского цикла «На поле

Куликовом», способствовавшего закреплению за этим историческим событием функции символа.

С. 7. *...конь твой от голода падает. Я пощажу твою хвастливую старость, беги!* — Ср. обращенные к Смерти слова воина (Живота) в «Прении...»: «*состарелася еси* многолетною старостью, а *конь* у тебя аки много дней не едал и изнемог гладом, толко в нем кости да жилы» (Там же. С. 517), и в его народной переделке «Повести о бодрости человеческой»: «конь у тебя аки много дней не едал, изнемог гладом, только в нем кожа да жилы, а яз тебе глаголю кротостию и старость твою почитаю: отъиди скоро» (Там же. С. 530).

...я не хороша, не красна и одна, но хороших, красивых и сильных, молодых или старых, все равно, я — одна — неотвратимая побеждаю... — Ср. в тех же источниках: «аз есмь ни силна, ни хороша и не красна, ни храбра, да и силных, и хороших, красных и храбрых побиваю» (Там же. С. 517 и 530; с вариациями в пунктуационном оформлении фразы).

Под твоими ногами лежит много людей, цари, богатыри. ~ ...и сколько народа родилось после Адама, я всех прибрала и всех приберу... — Ремизов подразумевает здесь список жертв Смерти, которым, по словам Жданова, иногда оканчивается «Прение...». Обычно в него входят Адам, Авраам, Иаков, Ной, Моисей, Иисус Навин, Самсон, Александр Македонский, Соломон, Давид, а также римские цезари Троян, Юлиан и Максимилиан (Там же. С. 521).

Коси своею косою траву и болото, а за что меня хочешь косить? — Контаминация цитат из южнорусской «Приповести о некотором рыцаре...»: «коси ти своею косою плод земний, то есть траву, що на косу приналежит», и из ее источника — севернорусского варианта «Прения...»: «и ты, косец, коси твой плод, а от мене отвлеки гнев твой» (Там же. С. 520).

С. 8. *...я отдам тебе золото ~ я отдам тебе власть...* — этот мотив восходит к духовному стиху об Анике-воине (см.: Там же. С. 563).

Аз есмь горестное имя, аз есмь плач, аз есмь пагуба всем человеком, аз есмь смерть! — Отсылка к Апокалипсису: «Аз есмь Альфа и Омега, начало и конец...» (Откр 1: 8).

С. 9. *Госпожа моя Смерть ~ отврати от меня гнев свой! я не готов! дай мне покаяться! дай мне сроку — дай мне жизни... пожить один день...* — Ср. в «Приповести о некотором рыцаре...»: «Подожди мало, прошу тебе, отврати от мене гнев твой, бо еще не готов умерти», и в севернорусском варианте «Прения...»: «Увы, пощади время мало и отврати от мене гнев твой, аз не у есмь готов, да толь скоро отселе отъиду» (цит. по: Сочинения И. Н. Жданова. Т. 1. С. 520).

С. 9. *Косец, коси свой плод!* — См. комм. к с. 7. Укажем, что Ремизов вкладывает эти слова в уста Ангела смерти, а не воина (рыцаря, Живота), как в тексте-источнике.

И он возрынет ее, злую, во тьму глубокую... ~ И ты воскреснешь, чтобы и после Суда кипеть в неугасимом геенском огне. — Сцена смерти Живота заимствована из стиха об Анике-воине: «Сослал Господь по Аникину душу / Двух ангелов, двух архангелов, / И вынули Аникину душу / Сквозь ребер-костей / И не честно, не хвально, и не радушно, / Посадили Аникину душу на копие, / И вознесли Аникину душу вельми высоко, / И возрынули Аникину душу во тьму глубоко / В муку вечную, во плящой огонь» (Там же. С. 564). В примечании Жданов приводит аналогичное описание смерти в стихе о богатом и Лазаре, где Ремизов позаимствовал свой вариант концовки этого пассажа. Ср.: «Да ввергнули душу во тьму глубоко, / В тое злую муку, в геенский огонь» (Там же). Однако, в отличие от духовного стиха, в ремизовской пьесе Ангел смерти лишь вынимает душу, а затем демоны Аратырь и Тимелих подносят ее Змию, который изрыгает ее в неугасимый огонь ада.

С. 10. *...через ребро вынимает душу...* — неточная цитата из стиха об Анике-воине (см. предыдущий комм.).

Со святыми упокой душу раба твоего. — Лития по усопшему, кондак, глас 8-й.

С. 11. *Оруженосец ~ медленно идет в противоположную сторону, откуда доносится монастырский колокол.* — В первой редакции «Бесовского действа» ставший свидетелем ужасной смерти Живота Оруженосец, напротив, «во все лопатки пускается в противоположную сторону».

С. 12. *Безпелюга* (безпелюха) — рохля, неряха, разиня, бестолковый, развисляй (*Толковый словарь В. И. Даля I.* С. 69).

С. 13. *Плач Адамов* — духовный стих.

С. 13—14. *В ту же ночь заведется зародыш. ~ Слюнявый, с хвостом. ~ И все селедки просит.* — Отсылка к сказке Ремизова «Зайка» из сборника «Посолонь» (1907), где есть симпатичный персонаж гадкий Зародыш, а другой «детский» персонаж Васютка, сынишка Кучерищев, пищит по ночам в трубе: «Велите дать говядинки, говядинки!» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 72—74). Впоследствии, рассказывая о том, как чуть не умер в детстве от скарлатины, осложнившейся водянкой, в автобиографической книге «Подстриженными глазами», писатель переосмыслил весь этот «сюжет»: «Приговоренного к смерти — доктор сказал, что нет надежды, и чего ни попрошу, чтобы дали, а я уж и не говорил и не глядел! — меня посадили в теплую ванну с трухой.

<...> голос прозвучал мне <...> “чего ты хочешь?”, — у меня потеплело на сердце: “селедочки!”, — сказал я. Дали ли мне селедку, а наверное не дали, да и не в ней была тайна, но только с этого дня наступило выздоровление» (*Иверень-РК VIII*. С. 27).

С. 14. *Я — страстный брат Евстратий, погибаю: измучен блудной страстью.* — Авторская ирония заключается здесь в том, что, в отличие от многих других подвижников Киево-Печерской обители, преп. Евстратий не был одержим «блудным бесом» и прославился как великий постник, принявший мученическую смерть за веру (см. об этом: *Патерик*. С. 147—150). Поэтому персонаж Ремизова восходит к безымянному брату из «Жития преп. Иоанна многострадального», которого преподобный наставляет и поддерживает в борьбе с плотским вожделением.

Он юношей оставил мир... — Согласно патерику, юношами оставили мир основатели Киево-Печерской Лавры свв. Антоний и Феодосий, а также ряд менее известных иноков. К их числу не принадлежат Моисей Угрин и Иоанн многострадальный, на житиях которых построен рассказ Ремизова о Некоем Подвижнике.

С. 14—15. *...он много претерпел от искушений, удручая тело. Он по два, по три дня не ел, ночи проводил без сна. ~ Лютой жаждою морил себя, носил тяжкие железа. ~ И не нашел покоя. ~ Нагой ходил в морозы. Плоть изнурял поклонами, язык — безмолвием, ум — беганьем греховных помыслов. Так провел три года. ~ И не нашел покоя. ~ Раз вон в ту пещеру он вошел и там молился, и услышал глас. ~ Он хочет вырыть яму и всего себя засыпать, оставив только голову и руки.* — Демоны Аратырь и Тимелих пересказывают Страстному брату житие преп. Иоанна многострадального, которое, в свою очередь, сам преподобный рассказывает окормляемому им «некоему брату», «боримому наветом дьявольским на вожделение плотское» (см.: *Патерик*. С. 117—118).

С. 15. *Накипь* — зд.: нарост (*Толковый словарь В. И. Даля II*. С. 423).

Восплакался Адам, перед раем стоя... — Ремизов контаминирует разные варианты духовного стиха «Плач Адамов» (№ 636, 637, 641 и др.) из книги П. А. Бессонова «Калики перехожие» (М., 1864) и создает собственную «редакцию».

С. 16. *Вретище* (*церк.-сл.*) — то же, что власяница, рубище: длинная рубашка из волоса или грубой шерсти, которую подвижники носили на голом теле для умерщвления плоти.

С. 17. *Великий выход* — перенесение Св. Даров во время литургии с жертвенника на престол.

С. 17. *Гнедой* — (о лошади, туре, лосе) темно-рыжей масти, с черным хвостом и гривой (*Толковый словарь В. И. Даля I.* С. 362).

Златорогий тур — персонаж былин; тур — дикий бык, ныне называемый зубром.

Бьются. — Кулачные бои были обязательной частью масленичных увеселений. В древности Масленица была приурочена к весеннему равноденствию, она маркировала границу между зимой и весной, начало нового природного цикла, а кулачные бои выполняли ритуальную функцию и символизировали «битву Весны с Зимой», Жизни со Смертью. Со временем они, как и большинство языческих обрядов, превратились в игру, забаву, спорт. Устраивая бой между масками, Ремизов возвращает этой потехе ее исконный смысл.

С. 18. *Мариино Стояние* — утреня четверга пятой седмицы Великого поста (обычно служится в среду вечером). Эта служба посвящена преп. Марии Египетской, прославившейся подвигом покаяния. По постановлению VI Вселенского собора на утрене полностью читается ее житие и Великий покаянный канон св. Андрея Критского.

С. 19. *«Женщин я не познал от рождения моего». ~ Тут и погребен.* — Привратник рассказывает Страстному брату житие Некоего Подвижника, но при этом цитирует не житие его прототипа преп. Иоанна многострадального (см. об этом комм. к с. 5), а житие Моисея Угрина (*Патерик.* С. 112—116), которое расположено непосредственно перед ним. Такой перенос объясняется тем, что житие самого Иоанна полностью использовано в тексте пьесы (см. прим. к с. 14—15), к тому же он избавляется от блудных страстей после молитвы Моисею Угрину, ранее уже победившему плоть и сподобившемуся святости. Однако первая фраза этого пассажа не является цитатой из жития Моисея Угрина.

С. 20. *Я дал ему понюхать лепку — сонный цвет.* — В первых двух редакциях Ремизов делал следующее примечание к слову «лепка»: «Лепок, лепки — липкие цветы, которые, приставая к рукам или к одежде, наводят сон» (см. об этом в преамбуле). В «Житии преподобного отца нашего Матфея Прозорливого, который ясно видел бесовские замыслы и козни и намерения человеческие» читаем: «Стоя однажды в св. храме на обычном своем месте во время церковного богослужения, блаженный Матфей увидел беса в образе воина, который обходил иноков, стоящих в храме, и бросал на них *липкие цветы*, предварительно налагая на цветы что-то злое. Причем, *если цветок приставал к кому-нибудь из братии*, в том сейчас же ослабевало внимание к богослужению и терялось усердие к молитве, и он, найдя себе какой-нибудь предлог, вскоре уходил из церкви в свою келию, где *ло-*

жился спать, не возвращаясь больше в церковь. Если же брошенный цветок падал мимо инока и не приставал к нему, то инок этот по-прежнему оставался в церкви и стоял до конца церковной службы» (*Патерик*. С. 86—87; курсив мой. — *И. Д.*). Этот источник использован писателем и в повести «Что есть табак», где дьявол Саврасий «бросает в иноков красные цветы, распаляет храм жаром сатанинским» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 528).

Канон — жанр церковной гимнографии: многострофное произведение, прославляющее какой-либо праздник или святого; читается как в ходе богослужений, так и во время келейной молитвы.

С. 26—27. *Подвижник, мы — ангелы! ~ А вон идет к тебе сам Главный. ~ Поди и поклонись ему. ~ Я не могу ослушаться. ~ Тот, Кто сверг вас с небес и предал на гибель, велит вам через меня — удалитесь! ~ Вернись к нам! ~ Ты был наш!* — Мотив «бесовского действия» над схимником, пребывающим в затворе, один из наиболее частотных в Киево-Печерском патерике. Здесь цитируется «Житие Исаакия затворника», который, в отличие от ремизовского Подвижника, вначале пал жертвой «козней дьявольских» и был побежден врагом, но «после сам одержал победу и получил небесное царствие». Ср.: «В то же время показались тут два беса в образе прекрасных юношей, лица их блистали, как солнце. Бесы сказали преподобному: “Исаакий! мы — ангелы, и вот грядет к тебе Христос с прочими ангелами”. Исаакий, восставши, увидел множество бесов, лица коих сияли; один из них, стоящий посредине, сиял более всех; от лица его исходили лучи. Бесы сказали святому: “Исаакий! вот Христос; падши, поклонись ему”. Исаакий же, не поняв бесовского наваждения, не вспомнив оградить себя крестным знамением, поклонился тому, как Христу. Тотчас бесы учинили крик великий, взывая: “Наш еси, Исаакий!” и <...> ударив в сопели, тимпаны и гусли, схватили Исаакия, начали с ним скакать и плясать <...> и, так надругавшись, исчезли», однако впоследствии он сам «так возобладал над бесами, что вменял их ни во что, подобно мухам, и осмеивал их мечтания. Ибо неоднократно бесы причиняли ему пакости и говорили: “Наш еси, Исаакий! так как князю нашему поклонился ты!” Он же отвечал им: “Князь ваш бесовский Веельзевул и его, как идола мух, о чем сказует его имя, не боюсь я, не боюсь и вас, рабов его; ибо хотя вы меня и прельстили однажды, так как я не знал козней ваших и лукавства, но теперь уже, силою Господа моего Иисуса Христа и молитвами преп. отец Антония и Феодосия, всегда буду побеждать вас”. <...> Иногда же бесы пугали Исаакия, являясь перед ним в образе медведя, льва и иных лютых зверей» (*Патерик*. С. 89, 91).

Отметим также устойчивую связь между бесами, скоморошеством и масками (т. е. принятием на себя личины, образа) в этом пассаже.

С. 28. *Ударили к Страстям?* — Подразумеваются великопостные службы Страстной седмицы, недели накануне Пасхи, когда церковь вспоминает Страсти Христовы.

С. 29. *Трунь* — зд.: тряпка, обноски, ветошь, хлам (*Толковый словарь В. И. Даля IV.* С. 437).

С. 31. *Волною морскою...* — Канон Великой Субботы, 13 ирмос 1-й песни, глас 6. Ср.: Исх 15: 20—21.

С. 32. *Не рыдай Мене Мати...* — Канон Великой Субботы, 9-я песня, глас 6.

С. 33. *Боже мой, Боже, для чего Ты оставил меня!* — Возглас распятого Христа (Мф 27: 46).

...видна раскрытая пасть Змия, в которой очутился Подвижник. — Ср. видение преп. Иоанна многострадального, когда он пребывал в яме: «И вот в то же время я увидел страшного и лютого змия, дышащего пламенем и искрами и хотевшего пожрать меня. И это продолжалось несколько дней. В светоносную же ночь Воскресения Христова вдруг напал на меня тот страшный змий и, вложив голову мою и руки в свою пасть, опалил мне волосы на голове и бороде <...> Я же, находясь в гортани того змия, возопил из глубины сердца моего: “Господи Боже, Спасе мой! вскую оставил мя еси <...>”. Когда окончил я молитву, вдруг свет божественный блеснул как молния, и лютый зверь тот исчез, и я не вижу его, благодатию Божиею, и доныне» (*Патерик.* С. 118).

С. 34. *Да воскреснет Бог — и разыдутся врази его.* — Начальный стих пасхального тропаря (Пс 67: 2).

Христос воскресе из мертвых! — Главный тропарь Пасхи, впервые исполняемый на всенощной в конце крестного хода перед закрытыми вратами храма, затем многократно используется в пасхальной службе в качестве рефрена.

С. 37. *Со святыми упокой душу раба твоего.* — См. комм. к с. 10. Завершая сцену II и в Прологе (смерть Живота), и в Эпилоге (смерть Подвижника) заупокойной литией, Ремизов еще раз подчеркивает равенство перед Смертью и грешника, и праведника.

Кладбищенская шлюха. — Описывая лубочную картинку «Аника-воин и смерть», Д. А. Ровинский ссылается на народную интермедию, в которой Аника, ругая смерть отборной бранью, называет ее, среди прочего, «шлюха мякинное брюхо» (Русские народные картинки. Кн. V. С. 178).

С. 39. *Бесовское действо ставилось пять раз...* — Вероятно, в своем подсчете Ремизов не учитывает премьеру.

С. 41. *Аратырь и Тимелих, разжалованные Змием за неудачное действо...* — Писатель post factum «дописывает» в приложении к афише свою пьесу. Этот прием широко практиковался Ремизовым независимо от жанра произведения.

С. 43. *...играет в Калечину-Малечину...* — Карикатурист подразумевал не саму игру, а посвященное ей стихотворение из ремизовской «Посолони», которое имело успех (*Докука и балагурье-РК II.* С. 23–24).

...написал в «Нашей Жизни»... — Вероятно, ошибка памяти писателя. К моменту, когда были опубликованы заметка Чулкова и «Письмо в редакцию» Ремизова, эта газета, ранее действительно называвшаяся «Наша жизнь», была уже переименована в «Товарищ» (подробнее об этом инциденте см. в преамбуле).

С. 44. *Бурков дом* — имеется в виду дом Ремизовых в Малом Казачьем пер., который под этим именем стал «героем» повести «Крестовые сестры» (1909).

М. М. Пришвин, И. А. Рязановский — близкие приятели Ремизова писатель Михаил Михайлович Пришвин и знаток отечественных древностей, создатель Романовского музея в Костроме Иван Александрович Рязановский. Они нередко становились персонажами его прозы. Жену Рязановского звали Александра Петровна. Подробнее о Рязановском см., например: *Зга-Росток XI.* С. 612–615. Историю взаимоотношений Ремизова и Пришвина см.: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову / Вступ. ст., подг. текста и прим. Е. Р. Обатниной // *РЛ.* 1995. № 3. С. 157–209.

ХОЖДЕНИЕ ПО ЦЕНЗУРНЫМ МУКАМ. Эрнест Туриг. — Этот рассказ о предпремьерных мытарствах, безусловно, принадлежит перу самого Ремизова, который избрал себе здесь в качестве псевдонима имя действительно принимавшего участие в прохождении пьесой театральной цензуры помощника режиссера театра Коммиссаржевской Эрнеста Эрнестовича Турига. Название этого текста — аллюзия на популярный в символистской среде памятник средневековой литературы «Хождение Богородицы по мукам».

Трагедия о Иуде принце Искариотском

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Трагедия о Иуде принце Искариотском: В трех действиях // Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 15–47; с приложением апокрифа «Сказание об Иуде предателе»; под текстом апокрифа подпись: *Алексей Ремизов* (с. 48–50). Номер журнала вышел из печати не ранее 10 февраля 1910 г.

Прижизненные издания: 1) Трагедия о Иуде Принце Искариотском: В трех действиях // *Сирин 8*: Русальные действа. С. 91—184; датировка в конце текста: «1908 г.»; в приложении: поэма «Иуда Предатель» (с. 273—283), датировка в конце текста: «1903 г.». Книга вышла в свет в октябре 1912 г.; 2) Монолог Ункрады («Береза, родимая береза!..») публиковался под названием «Ункрада» в сборнике: Жерлица дружинная // РŒРИХ: Текст Ю. К. Балтрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. И. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича; Худож. ред. В. Н. Левитский; Десять сказок и притч Н. К. Рериха: [Сб.]. Пг.: Свободное искусство, 1916. С. 103—104; 3) Трагедия о Иуде принце Искариотском: В 3-х действиях (1908). Пг.; М.: Изд. Театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению, [1919]. («Репертуар». Русский театр; № 26); с приложением поэмы «Иуда Предатель». Книга вышла из печати не ранее 19 августа 1919 г.

Печатается по последнему прижизненному изданию.

Текст публикуется в соответствии с правилами современной орфографии, но с сохранением специфических случаев авторского написания слов, передающих колорит русского народного языка. В частности, без изменений воспроизводятся слова *дудошники и балалаешники*, соответствующие норме старомосковской речи; устаревшие прилагательные — *арапская водка, козарская медь*; просторечное — *сымать*; диалектизмы — *яблонка, яблоновый сад*; словосочетание фольклорного происхождения — *говорь лебединая*. В авторских примечаниях исправлены опечатки, а также в угловых скобках внесены уточнения в выходных данных источников.

Автограф не сохранился.

Рукописные источники и авторизованные тексты: 1) Цензурный экземпляр, под названием «Проклятый принц, трагедия в 3-х действиях Алексея Ремизова». Машинопись с правкой (титульный лист и исправления имен действующих лиц рукой С. П. Ремизовой-Довгелло <?>; с датой допуска к представлению: 9 января 1909 г.) // СПб ГБУК ТБ. № 30655; 2) Вторая рукописная редакция пьесы с многочисленной авторской правкой и разметкой текста по расклейке страниц первой печатной редакции (Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 15—47) в составе: *Макет-Сирин 8*; в конце текста датировка рукой Ремизова: «1908 г.» // ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263 (документ со значительными повреждениями и утратами текста); 3) Авторская правка по печатному тексту в личном экземпляре тома *Сирин 8* // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 71.

Замысел пьесы возник вследствие многолетнего интереса Ремизова к интерпретациям образа евангельского злодея в апокрифических

сказаниях. Разработку этой темы писатель начал в 1903 г., в поэме «Иуда» (см.: «Иуда Предатель» с. 96—106 в наст. изд.). Время создания второго по хронологии драматического произведения, написанного после «Бесовского действа», относится к весне-лету 1908 г. Однако его сюжетный источник — легенда об Иуде, в котором представлена до-евангельская биография ученика Иисуса, — оказался в поле зрения Ремизова значительно раньше. Первое упоминание о нем встречается в письме М. Волошина, адресованном М. В. Сабашниковой 18 декабря 1906 г., с рассказом о литературной дискуссии вокруг еретического толкования образа Иуды: «Вчера вечером я был у Розанова. Поднял вопрос об Иуде. Был очень шумный спор. На моей стороне были Розанов и Ремизов. Против Григ<орий> Петров. У Ремизова есть легенда о таком Иуде» (*Волошин Максимилиан.* Собр. соч. Т. 11, кн. 2. Переписка с Маргаритой Сабашниковой: 1906—1924 / Сост. К. М. Азадовского, Р. П. Хрулевой. Подгот. текста Р. П. Хрулевой. Коммент. К. М. Азадовского. Общая редакция А. В. Лаврова. М.: Элис Лак, 2015. С. 210). В конце 1907 г. (8 декабря) премьерой пьесы «Бесовское действо» в театре В. Ф. Коммиссаржевской состоялся дебют Ремизова-драматурга. Скандальный резонанс спектакля, драматургия которого строилась на канонических формах народного театра, не остановил писателя перед дальнейшей разработкой собственной театральной концепции, идея которой заключалась в своеобразном «архаическом» новаторстве — обновлении театрального искусства путем обращения к истории театра и архетипическим образам мифологии. Апокриф об Иуде Искариоте, вобравший сюжет Софокловой трагедии о царе Эдипе, казалось, представлял собой наилучший материал для реализации поставленной задачи в жанре драмы. История новозаветного преступника, описанная в «отреченных» памятниках литературы, позволяла раздвинуть жесткие рамки христианской герменевтики и рассмотреть психологическую и биографическую мотивацию поступка Иуды. Как ни странно, первоначально идея нового произведения вызревала в специфическом жанре «апокрифической» комедии (см. об этом в письме О. Маделунгу от 14 марта 1908 г. // Письма А. М. Ремизова и В. А. Брюсова к А. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. А. Енсена, П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 45) и, по-видимому, представлялась Ремизову таким же бурлескным спектаклем, как и его первая пьеса. Из этого следует, что комические сцены «Трагедии о Иуде принце Искариотском», впоследствии заслужившие всеобщее одобрение критиков и рецензентов, могли быть написаны Ремизовым ранее, чем основная сюжетная линия. Парадоксальная, на первый взгляд, последовательность ремизовской работы (от комических, пе-

риферийных сцен к созданию, собственно, трагической коллизии, основанной на пересечении таких фундаментальных мотивов, как «эдипов» и «евангельский») как будто была продиктована «Поэтикой» Аристотеля, в которой философ указывал на происхождение трагедии из комедии. Ср. перевод: «Аристотель говорит, что трагедия имела сперва мелкие (небольшие) сюжеты и вышла “из смешного”» (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 509). История античного театра и источниковедческие исследования, освещающие тему библейского Иерусалима в русской традиции, — составили два основных направления подготовительной работы Ремизова над будущей пьесой. Всесторонний интерес Ремизова к избранному сюжету подтверждается также письмами, в которых высказывалось сожаление о том, что его мечта «ехать в Иерусалим и прожить там месяц» не осуществилась (см.: Письма А. М. Ремизова и В. А. Брюсова к А. Маделунгу. С. 46; письмо от 30 марта). К концу лета драма получила устойчивое название «Трагедия о Иуде принце Искариотском». В последнюю декаду августа 1908 г. Ремизов приехал Москву, намереваясь предложить новую пьесу для публикации в журнал «Золотое руно» и договориться о ее постановке в Художественном театре. Таким образом, в конце 1908 г. и на протяжении последующего 1909 г., история первой публикации текста и история театральной постановки пьесы развивались параллельно. Более того, можно сказать, что в результате совместной работы писателя с театральными режиссерами над сценическим воплощением трагедии существенно изменилась ее первоначальная редакция, в которой мать Иуды (Сибория) еще именовалась Марией. Первым читателем и критиком рукописи стал А. П. Зонов — давний товарищ Ремизова по совместной работе в антрепризе В. Э. Мейерхольда «Товарищество новой драмы» (сезон 1903/1904 г.). В своем «критическом» отзыве, отправленном письмом, режиссер явно старался подтолкнуть приятеля к более свободной форме творческого выражения, очевидно, уже строя конкретные планы будущей постановки: «...пьесу прочел и не удовлетворен. Никому не показывал в театре. Думаю, что надо что-то добавлять. Очень схематично. В первом акте хотелось бы и у Иуды более резкого очертания, нельзя ли на борьбе братьев вышить узоры. Дорисовать Ункраду. В общем, хотелось бы, чтобы из пьесы вышел целый вечер. Наверное, явится еще. Хорошо бы ее приготовить к приезду из Москвы. А нельзя показать еще больше обезьяньего царя? Фантазия Ваша известна, а хотелось бы. Хорошо бы и Марии прибавить. Ну, да Вам все виднее» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 113. Л. 50; письмо относится, предположительно, к началу августа 1908 г.; частично опубл.: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов // *Исследования и материалы 2003*. С. 345; прим. 51).

По удачному совпадению в конце августа Зонов, в то время занявший должность ведущего режиссера репертуарных спектаклей в петербургском Театре В. Ф. Коммиссаржевской, оказался вместе с гастролировавшим театром в Москве. Встреча товарищей оказалась чрезвычайно продуктивной для подготовки рукописи как к публикации, так и к будущей театральной постановке. Тем более, что Зонов успел провести предварительные переговоры с В. Ф. Коммиссаржевской, видя именно в ней исполнительницу главной роли Features Ункрады. Еще до приезда в Москву в письме к Ремизову он дал понять, что руководство театра заинтересовалась новой трагедией: «Пьесы ждут с большим нетерпением» (Там же).

Поскольку творческие интересы Волошина и Ремизова в отношении апокрифического сюжета об Иуде совпали, литераторы продолжали делиться друг с другом своими разысканиями в области неканонических интерпретаций библейского образа. Соответственно, именно Волошин одним из первых среди литераторов был посвящен Ремизовым в ход работы над новой пьесой. По возвращении из Москвы, в письме от 21 сентября, Ремизов сообщил ему о том, что работа над трагедией вошла в завершающую стадию, однако, оставался вопрос о происхождении легенды, легшей в основу сюжетной коллизии его пьесы: «При печатании в примечании я приложу апокриф, но я не знаю этому апокрифу источник. Не свалился же он с неба в г. Путивль Курск<ой> губ<ернии>?» (ИРЛИ. Ф 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 13). Эта подробность из письма Волошину восходит к следующему примечанию из сборника П. А. Бессонова «Калики перехожие» (М., 1863. Вып. 4. С. 210—214), где был опубликован один из списков апокрифа «Сказание о Иуде Предателе»: «Выписано г. И. Поповым из книги “Страстей Господних” церковника Ив. Дьяконова; а сказание это, по преданию, как говорит списавший, найдено в Курской губернии г. Путивля в Воскресенской церкви в Евангелии, и никто не помнит, кто и когда написал, а написано оно старинною рукою» (с. 214). Нерешенный вопрос о генезисе апокрифа заставил Ремизова даже обставить появление своей пьесы «туманом» тайны. Так, не без участия писателя в печати появились сообщения о том, что будто бы трагедия была написана на Соловках. Такая топонимика создавала вокруг текста семиотическое поле сакрального знания, полученного в скитах одного из древнейших монастырей с богатой духовной традицией. Ср. анонимную заметку, очевидно, составленную со слов писателя: «На Соловецком острове Ал. Ремизовым написана новая пьеса “Трагедия об Иуде, принце Искариотском”. В основу действия положен русский апокриф об Иуде Искариотском, в котором судьба Иуды изображена судьбою царя Эдипа. Апокриф записан в старинном Евангелии, нахо-

дящемся в Воскресенской церкви в г. Путивле Курской губернии. Действие происходит на мифическом острове “Искариот”, и в легендарном Иерусалиме “Голубиной книги”. Наряду с трагедией Иуды развертывается смешная комедия окружающих его лиц. Стиль пьесы смешанный — старорусский язык, современный народный и современный литературный. Идея в общем является чрезвычайно интересной и безусловно новой. Иуда изображается вождем Иисуса Христа, принимающим на себя самую тяжкую вину — “предательство за весь мир” — чтобы своею жертвой открыть путь к Христовым Страданиям и Искуплению. Иуда выводится в пьесе еще молодым и до того момента, когда он, уже совершив убийство своего отца, после женитьбы на своей матери, стал учеником Христа. Согласно апокрифу, в этой, носящей полуфантастический характер пьесе, фигурирует еще “чудесная яблоня с золотыми яблоками” и “обезьяний царь” — близкий друг Игемона Пилата. Между прочим: обезьяний марш написан М. Кузминым» ([*Без подписи*]. «Трагедия об Иуде» // Театр: Ежедневная театр. газета. М., 1908. 24 сент. № 274. С. 8; см. также аналогичную заметку: Эпоха. 1908. 22 сент. № 2. С. 4).

Сопроводительный комментарий из сборника П. А. Бессонова был использован Ремизовым в преамбуле к первой публикации пьесы в «Золотом руне» (1909. № 11/12. С. 15), а полный текст апокрифа приведен в приложении к пьесе и подписан: *Алексей Ремизов* (Там же. С. 48—50). Однако в авторском примечании в качестве текста-источника пьесы называлось не только собрание духовных стихов «Калики перехожие», но и исследование Н. И. Костомарова, в котором легенда об Иуде рассматривалась в ряду других русских повестей «о кровосмесителе», содержащих вариации на тему странствующего «эдипова» сюжета (см.: *Костомаров Н. И.* Собр. соч. СПб., 1903. Кн. 1. Т. 1. С. 192—193). В первом томе своего Собрания сочинений Костомаров приводит один из вариантов легенды об Иуде-предателе (отличный от списка Бессонова), препровождая публикуемый текст пояснением: «Мотив кровосмешения приплелся к повести об Иуде-предателе, приписываемый св. Иерониму» (с. 192). Таким образом, ко времени публикации пьесы, состоявшейся лишь в феврале 1910 г. в журнале «Золотое руно», источник списка из сборника Бессонова был уточнен. Им оказался анонимный памятник средневековой древнерусской литературы, предположительно греческого происхождения, ошибочно приписываемый блаженному Иерониму. Подробнее о текстологии апокрифа см.: *Климова М. Н.* 1) Сказание Иеронима о Иуде Предателе // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 345—347; 2) Особая редакция Сказания Иеронима о Иуде Пре-

дателе // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск, 1990. С. 123—133; 3) «Трагедия о Иуде принце Искариотском» А. М. Ремизова и ее древнерусский источник // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1995. С. 89—100. Между тем, задача установления текстов-источников, «питавших» авторский текст трагедии Ремизова, отнюдь не ограничивается апокрифической литературой. Библиография, приведенная в авторских примечаниях к пьесе, представляет собой малую толику того фольклорного и этнографического материала, благодаря которому фантастическая реальность пьесы образовала единый континуум античной, древневосточной, библейской и древнерусской мифологии, а монологи и реплики всех персонажей получили аутентичное звучание русской народной речи. Текст пьесы опирался на значительный корпус научной литературы по антропологии, этнографии, фольклору и древнерусской литературе (от памятников «отреченной» литературы до переводных романов XVII в. и скандинавского эпоса). Разнообразной также была методология обращения писателя с мифологическими образами разных культур и литературными архетипами. В этом смысле обезьяний царь Асыка, кажущийся собственной выдумкой писателя, оказывался вписан в мифологическую парадигму и представлял собой тонкую по коррелятивным связям контаминацию исторических и мифологических образов Северного Урала и культурных традиций в диапазоне от мифологии Индии и Китая до скоморошества Древней Руси. См.: *Гречишкин С. С.* Царь Асыка в Обезьяньей Великой и Вольной Палате Ремизова // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1980. Т. 26. № 1/2. P. 173—176; *Manouelian E.* Remizov's Judas: Apocryphal Legend in to Symbolist Drama // Slavic & East European Journal. 1993. Vol. 37, № 1. P. 46—66; *Обатнина 2001*. С. 178—183. В свою очередь образ Иуды заключал в себе черты Эдипа, евангельского Иуды и шекспировского Гамлета. См., в частности, об этом: *Lampl H.* Aleksej Remisovs Beitrag zum russischen Theater // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1972. Bd. 17. S. 158—159. Ремизов также искусно обращался с различными жанрами народного творчества, инкорпорируя в текст трагедии как малые формы потешной скоморошьей культуры (народные загадки и пословицы), так и колоритные тропы заговоров, причитаний, песен; топонимы былинного эпоса, а также целые фрагменты записей свадебных обрядов, введенных в научный оборот учеными-этнографами. В большинстве случаев этот заимствованный материал не подвергался художественной обработке, что придавало тексту пьесы известную смысловую герметичность, которая хоть и редко оценивалась по достоинству ря-

довым читателем и зрителем, зато сохраняла колорит аутентичного живого народного языка. Очевидно, что причина, по которой Ремизов не раскрывал текстуальных соответствий фрагментов своего произведения с опубликованными записями фольклористов, а также указывал недостаточно точные или даже ложные выходные данные этих научных изданий, была связана с обвинением писателя в дословном использовании фольклорных записей в работе над авторскими произведениями. Скандал разразился как раз в разгар его работы над пьесой — в июне-июле 1909 г. Подробнее об изобличении Ремизова в плагиате см. в воспоминаниях писателя: *Петербургский буерак-РК X.* С. 184—188, 189—191; а также: *Данилова И. Ф.* Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование: Сб. ст. Хельсинки; М., 2006. С. 99—124. (Науч. прил.; Вып. LVI. Studia Rustaka Helsingiensia et Tartuensia IX); На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год / Вступ. ст., подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной // *РЛ.* 2015. № 3. С. 153—203. Получивший широкую огласку инцидент выявил бытовавшую среди критиков общую тенденцию к упрощенному и односложному пониманию метода художественной обработки фольклорного материала. Между тем, по представлениям Ремизова, работа писателя-мифолога заключалась не в изменении, а в максимальном сохранении народных текстов, вливающихся в творчество современного художника как органичная часть общей культуры (подробнее об этом см.: *Данилова И.* Литературная сказка А. М. Ремизова (1900—1920-е годы). Helsinki, 2010. С. 85—98). Сборники песенной и балладной народной поэзии, широкий спектр церковных и научных изданий, посвященных памятникам древнерусской письменности, отдельные исследования и издания древнегерманского и скандинавского эпоса, отчеты диалектологических и фольклорных экспедиций, публиковавшиеся в периодических изданиях Императорского Русского географического общества по отделению этнографии («Записки ГО» и «Живая старина») — таков далеко не полный тематический список источников, выявляющихся в тексте «Трагедии о Иуде...», который объективирует собой не решенную к настоящему моменту задачу по созданию всеобъемлющего историко-литературного комментария и осмысления авторского инструментария, использованного в работе над текстом пьесы.

Согласно концепции, сформулированной писателем в 1924 г., его трагедия посвящалась началу «человеческому» и раскрывала драму индивидуального сознания, являясь второй частью драматической «трилогии» (см.: *Ремизов А.* [Автобиография] // Литературная Россия: Сб. совр. русской прозы. М.: Новые вехи, 1924. Вып. 1. С. 30).

Останавливаясь на латентном содержании этого высказывания писателя, подчеркнем, что в окружении двух других произведений, написанных для театра («Бесовское действо и «Действо о Георгии Храбром»), «Трагедия о Иуде...» служила иллюстрацией к авторской модели становления Бытия — из хаоса, через «человеческое начало», связанное с преодолением индивидуализма, к «хоровому началу», то есть к мистериальному коллективному творчеству, создаваемому не отдельными творцами, а народом. Именно поэтому каждая пьеса Ремизова была буквально напитана народной мифологией и подлинными образами народного устного творчества. Герои Ремизова соединяли в себе архетипические признаки и, вместе с тем, были наделены свойствами и противоречиями человека начала XX века, переданными палитрой символистской драматургии. В частности, монологи Иуды и Ункрады были написаны в соответствии с обшей тенденцией модернистского театра к созданию «лирической драмы», теоретическое обоснование которой представил в том же 1909 году Г. И. Чулков в статье «О лирической трагедии» (Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 51—54). В связи с этим особого рассмотрения заслуживает вопрос об особенностях драматургической концепции Ремизова и ее взаимосвязях с философско-эстетическими воззрениями на театр таких теоретиков символизма, как Вяч. Иванов, М. Волошин и А. Белый, а также с театральными манифестациями Вс. Э. Мейерхольда и Н. Н. Евреинова.

В первой декаде октября 1908 г. сценическая судьба нового драматического произведения Ремизова была решена. В своем письме В. Н. Нувелю 7 октября Ремизов обращался с просьбой: «<...> увидите Мстислава <Добужинского. — *Е. О.*>, передайте ему, что Принц искариотский принят, и чтобы он был наготове. На той неделе парадный сговор о постановке <...>» (РГАЛИ. Ф. 784. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 4).

В театре на Офицерской пьесу утвердили в режиссуре А. П. Зонова. В. Ф. Коммиссаржевская взялась за исполнение роли Ункрады, образ которой сочетал в себе идеальные представления о национальном характере русской женщины, воплощающей безграничную любовь и преданность своему избраннику, со свойствами героинь новой западноевропейской символистской драмы, исполненных противоречивых черт и силой индивидуалистического волеизъявления. Оформление спектакля было возложено на друзей Ремизова, прошедших с ним в этом же театре «горнила» постановки пьесы «Бесовское действо» (1907): декорации и костюмы вновь были поручены М. В. Добужинскому, а за музыкальное оформление трагедии взялся М. А. Кузмин, который, судя по печатным источникам, уже в октябре сочинил «Обе-

зьяний марш» для выхода свиты Обезьяньего царя. Между тем, работа над спектаклем выявила некоторые проблемы текста, связанные с мотивацией поступков героев и построением сцен, которые Ремизов обсуждал с Ф. Ф. Коммиссаржевским, принимавшим участие в режиссуре вместе с Зоновым. См. публ. писем Ремизова Коммиссаржевскому с редактурой первой сцены из первого акта и заключительной сцены третьего акта: *Дубнова Е. Я.* А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской <так!> // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1992. С. 97—100). Все эти изменения Ремизов внес в текст пьесы. 21 сентября рукопись была направлена режиссеру Зонову и руководителю театра Коммиссаржевскому с сопроводительным комментарием, свидетельствующем о том, что создание этого драматического произведения осознавалось автором как шаг к новому театральному искусству, соединяющему в единое целое традиции западноевропейского и русского театра с русской народной культурой, а также мифологией античности и средневековья. Так, после совещаний с петербургскими друзьями, прежде всего с таким изысканным знатоком стилизации как М. А. Кузмин, Ремизов утвердился в вопросе выбора основного культурно-эстетического регистра, в котором, по его представлениям, должна быть выдержана постановка пьесы: «Ставить ее надо не лубочно, а всурьез. Русский язык рассматривать за русский и действующих лиц русскими. Но единственно потому, что язык автора таков. Пилат само собой без бороды, римлянин (не смущайтесь, что он сколок и детище Замоскворечья). Костюмы в 1 акт<е>: Ункрада. Зиф, Ориф, Иуда, Стратим — ассирийские. 2 акт. Костюм Сибории (Марию уничтожил) — европейский. Пилат, Иуда, Зиф, Ориф — 2 акта в римских костюмах. Ассирийские костюмы — черные. Обезьяний царь в короне и на этих местах перышки и золото на грудях...» (цит. по: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов. С. 345—346).

Месяц спустя, Ремизов отправил рукопись М. Волошину. Письмом от 26 октября (8 ноября) писатель уведомлял: «Завтра посылаю вам заказной банд<еролью> “Трагедию о Иуде принца Искариотского” <так!>, в рукопись вкладываю листки апокрифа. Напишите мне ваши суждения. Если по душе придется, может быть дадите заметку в “Русь” или “З<олотое> Р<уно>”» (ИРЛИ. Ф 562. Оп. 3. Ед. хр. 1020. Л. 15). Это пожелание было исполнено, и в октябрьском номере «Золотого руна», в разделе «Вести отовсюду», среди девятнадцати неавторизованных заметок появился следующий обзор, выдававший в авторе специалиста по истории вопроса о традиции интерпретаций образа Иуды: «Тема, затронутая Л. Андреевым в рассказе “Иуда Ис-

кариот и другие", продолжает интересовать русских писателей. Кроме традиционного Иуды канонических евангелий, в учениях еретиков первых времен христианства — офитов, каинитов и некоторых других — сохранился образ иного Иуды, самого посвященного из учеников Христа, Иуды, сознательно берущего на себя грех и позор предательства, дабы жертва искупления могла совершиться. Подобный взгляд на Иуду нашел А. Ремизов в одном из древнерусских апокрифов. Этот апокриф лег в основу его новой пьесы "Трагедия о Иуде, принце Искариотском". Место действия — сказочный остров Искариот и Иерусалим "Голубиной Книги". Иуда является вождем Иисуса Христа, и сознательным предательством открывает Христу путь к крестным страстям. К пьесе М. Кузминым написан "Обезьяний марш", так как в нем сохранен сказочный элемент апокрифа и наряду с другими в ней говорится об "обезьяньем" царе — друге Пилата, о чудесной яблоне с золотыми яблоками. Макс. Волошин написал рассказ "Иуда Искариот"» (Золотое руно. 1908. № 10. С. 75). См. также о литературных интерпретациях образа Иуды: *Иезуитова Л. А.* Три Иуды в русской литературе Серебряного века: Л. Андреев, М. Волошин, А. Ремизов // *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избр. тр. / Сост.: Ю. М. Валиева, Л. И. Шишкина. СПб., 2010. С. 43—447.

Несмотря на предварительные договоренности с редакцией «Золотого руна», с публикацией пьесы Ремизова ожидали существенные трудности. Еще в ноябре 1908 г., уведомляя писателя о благосклонном решении издателя Н. П. Рябушинского, секретарь редакции Г. Э. Тастевен писал : «Я чрезвычайно рад, что Ваша трагедия будет печататься в "Руне": на меня она произвела очень сильное впечатление, как силой и яркостию психологических красок, так и чисто эстетической мощью слога, напоминающий <так!> слог "Слова о полку Игореве" (напр<имер>, жалоба Ункрады в III сцене)» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 214. Л. 14). Высокая оценка художественных достоинств этого произведения внушала автору уверенность в его скором выходе в свет. Поэтому в письме от 4 декабря 1908 г., адресованном брату Сергею и его жене, Ремизов с уверенностью писал: «"Иуда" будет напечатан в № 1 "Зол<отого> Руна", выйдет в конце генваря 1909» (цит. по: *Соколов-Ремизов С. Н.* Из семейного архива // *Исследования и материалы 2003.* С. 399). Однако финансовое положение журнала, не выдерживавшего конкуренции с другими символистскими изданиями и прежде всего с «Весами», оказалось весьма шатким. Начались перманентные переносы материала из номера в номер. В феврале 1909 г. Ремизов попробовал устроить «Трагедию о Иуде...» в «Русскую мысль». Неудачная

попытка сменить печатный орган отражена в письмах, полученных Ремизовым от редакторов журнала «Русская мысль» С. В. Лурье (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 3) и З. Н. Гиппиус (Там же. Ед. хр. 88. Л. 25). Подробнее см.: На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год. С. 161—162.

История театральной постановки пьесы, начавшаяся еще до публикации текста, была сопряжена с множеством стихийно возникавших препятствий. Спектакль, утвержденный осенью 1908 г. в репертуарном плане Театра на Офицерской, уже в январе 1909 г. был снят с постановки. В новогоднем номере «Золотого руна», в разделе «Вести отовсюду», об этом сообщалось как о свершившемся факте: «Постановка новой пьесы А. Ремизова “Трагедия о Иуде, принце Искариотском” не могла состояться по причинам, от дирекции театра не зависящим» (Золотое руно. 1909. № 1. С. 111). По резонным предположениям исследователей, В. Ф. Коммиссаржевская сама приостановила уже начатую работу над спектаклем, ввиду цензурных преследований, обрушившихся на театр в связи с запретом по постановлению Синода премьерного показа 28 октября 1908 г. спектакля «Саломея» (см.: *Дубнова Е. Я.* А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской. С. 100; *Розанов Ю. В.* Драматургия А. Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX в. Вологда, 1994). Причина противодействий цензурного комитета состояла в усмотрении Синодом грубого искажения евангельской истории, допущенной в драме О. Уайльда. Вероятно, опасаясь нового инцидента с пьесой Ремизова, содержащей неоднозначную интерпретацию образа евангельского предателя, руководство театра предприняло попытки получить разрешение на постановку пьесы в новой редакции. Спешно, судя по рукописным исправлениям в сохранившемся цензурном экземпляре пьесы, были внесены кардинальные изменения. На титуле (предположительно, рукой жены Ремизова — С. П. Ремизовой-Довгелло) было выведено новое название: «Проклятый принц, трагедия в 3-х действиях Алексея Ремизова» (СПб ГБУК ТБ. № 30655). Машинописная копия цензурного экземпляра представляла собой новую редакцию «Трагедии о Иуде...». Здесь по всему тексту были произведены замены имен главных персонажей, ассоциированных с евангельским сюжетом: вместо принца Иуды — принц Гура, принц искариотский. Вместо игемона Ерусалимского Пилата — игемон Модей комарский. Бесследно исчезло упоминание царя Ирода. Новое имя (Лейла) получила служанка Кадиджа. Мотивом для замены одного арабского по происхождению имени на другое могла стать ассоциативная связь с Лейлой — героиней сказочных книг Ремизова («Посо-

лонь», «К Морю-Океану»), основанных на русских народных обрядах. Такой маневр, вероятно, был совершен во избежание возможных цензурных требований по защите религиозных чувств верующих нехристианской конфессии, поскольку имя Хадиджа в мусульманской религии носила первая жена Пророка Мухаммеда. В результате цензурных увечий в пьесе оказалась максимально дезавуирована сюжетная линия будущей встречи Иуды и Иисуса Христа и, тем самым, лишена мотивации финальная сцена пьесы. Библейская топонимика также была заменена другими географическими названиями, отчасти реальными, отчасти имевшими фольклорный генезис. Так, второе и третье действие перенесено в восточную Африку на Коморские острова, и родина главного героя условно называлась «Комор». Река Иордан была переименована в реку Сафат, название которой встречается в былинах об Илье Муромце и Алеше Поповиче (см.: *Кирша Данилов*) и принадлежит к мифологической топонимике Киева. Подробнее о происхождении этого названия см. в статье: *Архипов А. А.* Об одном древнем названии Киева // Из истории русской культуры. Т. II. Кн. 1: Киевская и Московская Русь. М., 2002. С. 36—38). Значительной редукции и формализации подвергся также образ обезьяньего царя Асыки Первого, который в результате переработки существенно утратил колорит своих реплик и их корреляций со скоморошеством. Даже косвенное упоминание о субкультурной традиции скоморохов осталось за рамками цензурного экземпляра. Именно такая пьеса была дозволена к представлению цензурным комитетом уже 9 января 1909 г. Однако руководство театра, вероятно не удовлетворенное новой редакцией, решило отказаться от постановки спектакля на своей сцене и занялось поиском небольшого театра, в котором цензурные требования могли быть проигнорированы. Тогда же, очевидно, состоялись переговоры с руководителем Старинного театра А. А. Саниным, в то время занимавшимся оперной режиссурой в антрепризе С. П. Дягилева. Об этой безуспешной попытке все же вывести пьесу на театральные подмостки упоминается в письме Н. Н. Рериха Ремизову от 12 апреля 1909 г. (опубл.: *Дубнова Е. Я.* А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской. С. 100). Рерих, недавно избранный академиком Российской Академии художеств, не только принял участие в судьбе драматического произведения Ремизова, но и согласился на предложение писателя проиллюстрировать публикацию в «Золотом руне». Эскизы декораций и полотно Рериха «Ункрада» составили иллюстративный ряд для первой публикации пьесы в журнале «Золотое руно» (1909. № 11/12. С. 20, 26, 37; см. также воспроизведение репродукций: Аполлон. 1910. № 7; вклейка между с. 24 и 25),

однако они никогда не использовались по прямому назначению — для декораций спектакля.

Новый виток работы над пьесой в Театре на Офицерской неожиданно обозначился весной 1909 г. О том, что постановка пьесы Ремизова в это время все еще входила в репертуарный план Театра на Офицерской, косвенно свидетельствует короткое письмо В. Ф. Коммиссаржевской: «Вот Вам, Алексей Михайлович, всякие! Шлю привет В. Коммиссаржевская» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 97; на поддающемся прочтению почтовом штампе: 2 III. 1909). На первый взгляд, герметичное по содержанию обращение, прямо соотносится с оборотной стороной почтовой открытки, где на фотографическом снимке запечатлена коллекция культовых скульптурных изображений буддистских божеств в полуживотном и получеловеческом обличии. Очевидно, что тематически открытка была ассоциирована с царем Асыкой, образ которого Ремизов связывал с культурой Востока. И действительно, весной 1909 г. работа над спектаклем возобновилась. Основной состав создателей постановки, за исключением сменившего М. Добужинского — Н. Н. Рериха, оставался прежним: режиссер — А. П. Зонов, в роли Ункрады — В. Ф. Коммиссаржевская, руководитель театра — Ф. Ф. Коммиссаржевский. Уже в середине мая репетиционный цикл был завершен, и спектакль даже собирались повезти на предстоящие летние гастроли. Ожидали только декораций, которые еще находились в начальной стадии разработки. Наиболее уязвимым местом оставалось сценическое воплощение царя Асыки. В письме жене от 14—15 мая 1909 г. Ремизов описывал состояние дел: «Заходил Арк<адий> <Зонов>, были у Рериха, туда пришел Коммиссарже<вский>. До ½ 6—го толковали. Решили пока, что в гастроли везти “Иуду” <“Трагедию о Иуде, принце Искариотском”> неудобно — не поспеть Рериху. Свидание должно состояться в сентябре, за зиму Рерих напишет эскизы <...> вот сидели и толковали: как Обезьян<ьего> царя представить и др<угие> разные вопросы о декорациях и костюмах» (см: На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909. С. 177). Осенью все планы снова расстроились. 22 ноября Ремизов получил от Зонова известие о внезапном для труппы театра решении В. Ф. Коммиссаржевской завершить театральную карьеру. В письме, отправленном Рериху в тот же день, Ремизов отчаянно пытался вернуться к ранее рассматриваемому варианту — предложить пьесу в Старинный театр: «Дорогой Николай Константинович! Сегодня я получил уведомление, что В. Ф. Коммиссаржевская бросает сцену и театра своего, само собой, держать не будет, а откроет школу. А из этого всего выходит, что “Иуда” остался не причем. Подумайте,

Николай Константинович, нельзя ли поправить дело: вызовите Санина, если находите <уместным> начать с ним дело, и переговорите. Санину, конечно, о Коммиссаржевской говорить не стоит. Я так сжился с мыслью о Ваших картинках к “Иуде”, что не хочу бросать идею добиться постановки пьесы. Рассудите все это сами и уведомите меня. А. Ремизов» (ОР ГТГ. Ф. 44. Ед. хр. 1190). Финал истории с постановкой «Трагедии о Иуде...» в 1909 г. был предрешен грустным событием в культурной и театральной жизни, по причине которого, вероятно, произошла задержка выхода в свет (до середины февраля 1910 г.) заключительного выпуска «Золотого руна» с публикацией «Трагедии о Иуде...»: 10 февраля скоропостижно скончалась В. Ф. Коммиссаржевская. Память об актрисе навсегда связалась для писателя с образом несыгранной ею Ункрады. См. очерк Ремизова «Бесприданница (В. Ф. Коммиссаржевская)» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 241–244).

Цензурные пертурбации 1909 г. никоим образом не отразились на первой печатной редакции пьесы. Ее текст был опубликован в «Золотом руне» лишь с учетом тех исправлений, которые Ремизов обсуждал в переписке с Зоновым и Коммиссаржевским осенью 1908 г. Ко времени долгожданной публикации пьесы Ремизов оказался в вынужденной литературной изоляции, вызванной скандальной историей минувшего лета, связанной с обвинением в плагиате (см. об этом выше). Официальная критика предпочитала обходить его имя молчанием, поскольку в начале года, хотя и с попыткой опровержений, но все еще раздавалось эхо этого литературного инцидента (см.: *Анчар* [*Боцяновский В. Ф.*]. Плагиат ли? // Новая Русь. 1910. 29 янв. № 28. С. 3). Этим обстоятельством, кажется, можно объяснить отсутствие реакций на появление пьесы в печати. Нам известны лишь первые отзывы на новое драматическое произведение, относящиеся еще к допечатной истории текста, которые для Ремизова, несомненно, представляли ценность. Один из них был составлен А. В. Тырковой-Вильямс, внимательно следившей за творческим ростом писателя. Согласно ее статье, 30 ноября 1908 г. состоялось публичное выступление Ремизова в петербургском Клубе женской прогрессивной партии с чтением нового драматического произведения. Трагедия вызвала у слушателей сложную гамму противоречивых чувств и мыслей: «Многочисленная публика слушала А. М. Ремизова внимательно и с недоумением. Очень уж далеко текущее и газетное, и книжное чтение от такого старорусского языка. Да и форма пугала. Многие боялись — а вдруг это мистификация? Потом возражали — разве можно так обращаться с апокрифами, с историей, даже с Иудой. Сторонники А. М. Ремизова

уверяли, что можно, так как поэту все дозволено. Но им, кажется, не поверили» (*Вергежский А.* [*Тыркова-Вильямс А. В.*]. Новая драма А. М. Ремизова // Слово. 1908. 18 нояб. № 624. С. 4). Характерно, что сама рецензентка отметила несомненный новаторский потенциал нового произведения, которое, по ее мнению, стало шагом вперед по сравнению с «Бесовским действом», однако высказала сомнения относительно сценичности пьесы. Не остался без внимания и провокационный эффект, созданный диффузией комедийных, почти бурлескных сцен с сюжетными драматическими событиями и монологами, который, очевидно, возник в результате первоначальной интенции автора создать «апокрифическую» комедию (см. выше). Этот стилистический конфликт в рецензии был интерпретирован следующим образом: «Сейчас перед нами литературное произведение, оригинальное и сложное, как все, что пишет А. М. Ремизов. И есть здесь новая, сравнительно с его прежними вещами, черта. Раньше добро и зло являлись у него равноценными, вернее, равно ничтожными. Искупительная жертва Иуды вносит как бы новое освещение в его понимание комической борьбы этих двух начал» (Там же). Особого внимания заслуживает также отзыв М. Волошина, содержащий мнение исследователя темы Иуды-предателя, считавшего ее равной по культурной значимости теме Каина и Фауста. В письме Ремизову от 19 января, написанном по прочтении рукописи пьесы, он отметил, что в контаминации греха кровосмешения с темой предательства во имя жертвенного подвига Иисуса в интерпретации Ремизова наиболее убедительно прозвучала тема Иуды-Эдипа, нежели Иуды-предателя (см.: *Волошин М.* Собр. соч. М., 2010. Т. 9: Письма 1903—1912. С. 415—416).

Вторая редакция пьесы была вызвана подготовкой собрания сочинений писателя в 1912 г. (*Сирин* 8). Здесь «Трагедия о Иуде...» наряду с другими драматическими произведениями, включенными в восьмой том, получила новое жанровое определение — «Русальные действа», сближающее весь строй ремизовской драматургии с одноименными народными обрядами, и играми, которые по обычаю устраивались в так называемую «русальную» («троицкую» — по церковному календарю») неделю и носили коллективный характер. Таким образом, Ремизов вписал свой «театр» в культурную традицию русского народного зрелищного искусства, узаконив своеобразие наивной по стилистике формы, максимально приближенной к обрядовым игрищам и балаганным представлениям.

Исправления, внесенные Ремизовым в *Макете-Сирин 8* по расклейке печатного текста первой редакции из «Золотого руна» хотя

и многочисленны по объему, но в основном сконцентрированы на правке стилистики и внесении дополнительных штрихов и акцентов. В частности, был усилен мотив предсказания «вещих Судиц» в монологе Иуды (акт I, сцена 5) словами: «<...> я не забыл, я помню ваш вещий голос!» (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263. Л. 82). Смысловая правка коснулась лишь одного, но значимого фрагмента из реплики Зифа, в котором описывалась расправа над «обезьяньим» народом (третий акт): «Много их попало в беду! Про одного рассказывают: схватил он подвернувшийся кол и так ловко чвакнул сонного по голове <...> А что с той косоглазой выделывали — просто умора!..» Здесь автор принципиально затемнял описание происшедшего, не называя прямо, кто есть человек, а кто — обезьяна, заменяя действующих лиц метонимиями: «один» и — «сонный»; другой «один» и — «косоглазая». Подобного рода неопределенность привела даже к тому, что Иванов-Разумник, в своей статье, посвященной творчеству Ремизова, процитировал данный фрагмент, не заметив подмены слов и, соответственно, смыслов. Так что в его пересказе получилось: «...обезьяны мучительствуют над людьми. “Про одного *обезьяна* рассказывают: схватил он подвернувшийся кол и так ловко чвакнул сонную по голове, что у той череп раскололся...”» (*Иванов-Разумник.* Творчество А. Ремизова // Иванов-Разумник. Творчество и критика: Статьи критические. СПб., 1912. С. 97; курсив наш. — *Е. О.*). Возможно, учитывая эту ошибку восприятия текста, Ремизов ввел во вторую редакцию существенное уточнение, изменив мужской род существительных, обозначавших обезьян, на женский («сонный» — «сонная»). Единственным существенным дополнением в редактуре восьмого тома стало новое имя Обезьяньего царя. В первой редакции он именовался «царь Обезьяний, Обезьян великий Асыка первый». При подготовке восьмого тома Собрания сочинений Ремизов к этому титулу вписал загадочно звучащее слово «Валахтантарарахтарандаруфа», восходящее к собранию древнерусских стихов Кирши Данилова (Там же. Л. 96). Появилась во второй редакции также и дополнительная характеристика Асыки, несколько измененная в каноническом тексте: «Ну, правду говорят: войдет этот Обезьяний царь и ровно все обалдевают, все проклятый подымет!» (*Макет-Сирин 8.* Л. 224). Сверка этой авторской редактуры с печатным текстом изданного в 1912 г. тома показывает, что помимо перенесенных исправлений некоторая стилистическая правка была, очевидно, сделана Ремизовым в несохранившейся корректуре текста. Например, новое имя Асыки потеряло свое первоначальное слитное написание и в книге оказалось разделено на ритмические отрезки: «Валах—Тантарарах—Тарандаруфа».

Что касается раздела авторских комментариев, то ко времени подготовки второй редакции пьесы Ремизов значительно пополнил библиографию, касающуюся апокрифа «Сказание о Иуде», и снял предшествующее тексту первой печатной редакции пьесы указание на список, найденный в Путивле (см. авторские примечания в изд.: *Сирин 8*. С. 270). В *Макете-Сирин 8* Ремизов от руки постранично внес также ряд дополнительных примечаний, уточняющих источники отдельных фрагментов текста, восходящих к народной поэзии. Однако ни одно из них не вошло в печатный текст тома. Извлечения из этих вставок использованы нами при подготовке историко-литературного комментария к тексту пьесы в наст. изд.

Первый основательный и резко критический разбор трагедии Ремизова появился только после выхода в свет «сириновского» тома «Русальные действа» в монографическом исследовании: *Рыстенко. Заметки.* Автор — давний поклонник дарования Ремизова, — рассуждая о культурном и художественном значении его пьес, предположил, что их ценность могла бы заключаться в иллюстрировании некоего редкого памятника письменности («археологическое» значение) или украсить репертуар какого-либо театра («непосредственное» значение), но ни со одной из задач писатель не справился. «Археологическое значение их невелико, — констатировал Рыстенко, — а непосредственное значение они могли бы иметь лишь для известного сорта публики, преимущественно для народа. <...> Пьеса Ремизова хотя и отделана, по его обыкновению, тщательно, но всё же слишком примитивна для постановки» (с. 90). Рыстенко весьма скептически отнесся к использованию апокрифа как основы для литературного произведения, а также проанализировал и выявил в тексте «Трагедии о Иуде...» слабые места авторской интерпретации, которые, с его точки зрения, создали нарушения психологических и сюжетных мотиваций в поступках главных героев.

Работа Ремизова над текстом «Трагедии о Иуде...» продолжалась и в последующие годы. Авторские вставки в печатном экземпляре восьмого тома (*Сирин 8*), возможно, появились в 1916 или 1919 гг., когда пьеса, наконец, оказалась востребована театрами. Характер этой редактуры говорит о том, что писатель решил усилить мотив рока, придав своей пьесе более выраженные сходства с античной драмой. Так, в список действующих лиц были вписаны «Три вещие судицы». Описание их сценического образа представлено в третьем акте (заключительная сцена), где после слов Ункрады о Сибории: «Ее гром убьет!» — от руки добавлена ремарка: «Появляются три вещих Судицы: их руки распростерты крестообразно» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1.

Ед. хр. 71. С. 183). В финале пьесы после ремарки о Иуде: «идет в предгромной тишине» — Судицы получили самостоятельное, «хоровое» выступление, которое согласно авторской ремарке, должно было звучать «как отдаленный окликающий голос»: «Горе его душе и над горем горе и над бедой беда — лучше бы было да ему на свет не родиться!» (Там же. С. 184). Такого рода нововведение не было использовано Ремизовым в последней печатной редакции пьесы, изданной в 1919 г. Судя по театральной критике, отразившей особенности постановок пьесы, эта редактура также не получила сценического воплощения.

В сезон 1915/1916 г. трагедия Ремизова была принята в репертуарный план театра им. В. Ф. Коммиссаржевской, созданного Ф. Ф. Коммиссаржевским в Москве (Настасьинский пер., 5). О работе над этим спектаклем свидетельствуют письма режиссера спектакля А. П. Зонова, адресованные Ремизову. Первое известие о планах нового театра фиксируется в недатированном письме режиссера. Упомянутое имя Скрябина позволяет отнести этот документ к первой декаде февраля 1915 г., когда в Москве состоялись последние концерты композитора и пианиста-виртуоза, внезапно скончавшегося весной этого же года (27 апреля). Зонов, страстно желавший довести историю постановки «Трагедии о Иуде...» до победного конца, писал Ремизову, уже обдумывая проблему музыкального сопровождения будущего спектакля. Характерно, что режиссер теперь прочитывал пьесу как актуальное драматическое произведение в контексте реального исторического времени: «Зреют новые комбинации. Нынче же самой жизнью во главу угла ставится “Иуда”. Ошибаюсь ли, нет ли, а стремление и любовь к своему, родному, после войны надо преуполагать <так!>. Думаю, что постановка ответит и общественной жизни, ее запросам. <...> жалею, что к 10-му уезжает из Москвы Скрябин. Если увидите его в Петрограде, поговорите об “Иуде”, если найдете, конечно, нужным» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 82. Л. 14—14 об). Только спустя год Зонов смог сообщить писателю о начале работы. Поздравляя супругов Ремизовых с наступившим 1916 годом, он оптимистически докладывал о начавшихся репетициях, которыми он руководил совместно с Ф. Ф. Коммиссаржевским. В качестве сценария была использована ремизовская рукопись трагедии, выполненная для цензурного экземпляра 1909 г. Искалеченный во избежание цензурных санкций текст явно не устраивал режиссеров. Желая привести его в соответствие с первой печатной редакцией трагедии, опубликованной в «Золотом руне», они намеревались добиться разрешения главного цензора драматических произведений Н. В. Дризена, но, на всякий случай, обдумывали возможные варианты обхода цензурных воспрещений. В связи с этим Зо-

нов описывал Ремизову положение дел: «Поднимаем вопрос, нельзя ли назвать пьесу иначе. Она, ведь, разрешена под названием “Проклятый принц”, придумать, чтобы спросить Вашего совета и разрешения, к сожалению, ничего не могли. Может, придумаете? Хотелось, чтобы название было достойно вещи, а то припахивает улицей. Ну, да это не столь важно, а вот восстановить названия действующих лиц думаем попытаться. Федор <Коммиссаржевский. — *Е. О.*> хлопочет через Дризена. Во всяком случае, говорить-то будем Иуда. Благодаря тому, что театр маленький, полиция даже не обшаривает нас. Гофман печатается на афише, а в “Майской ночи” крестятся от сердца. В пьесе сделали кой-какие сокращения, кой-что восстановили из старой редакции. У Федора оказалась рукопись, по которой делали цензурованный <экземпляр. — *Е. О.*> когда-то. Музыку думаем заимствовать у Стравинского. Ункраду играет не Фетисова, с которой разошелся вконец, а одна из моих учениц. Пьесу, думаем, поставить в начале февраля...» (Там же. Л. 17—17 об.). Буквально накануне премьеры, которая первоначально была намечена на 6 февраля 1916 г. (сообщение о переносе премьеры на 9 февраля см.: Московские ведомости. 1916. 5 февр. № 28. С. 5), Зонов, сожалея, что писатель не сможет приехать в Москву и присутствовать на первом прокате, подвел итог проделанной работы и описал возникший вокруг спектакля зрительский ажиотаж: «Интерес, видимо, большой, на первое представление в первый же день осталось всего 11 билетов. 10-го <февраля. — *Е. О.*> тоже пустили по возвышенным ценам и торговля идет бойко. В первый раз за время существования театра будет афиша, что билеты все проданы. <...> Обошлись без громкого имени художника, Федор скомбинировал декорации и костюмы. Насчет музыки, попросту говоря, украли у Стравинского. Со многим пришлось примириться благодаря условиям маленькой сцены, многое осталось невысказанным...» (Там же. Л. 9).

Без цензурных изменений долгожданная премьера спектакля под названием «Проклятый принц» состоялась 9 февраля 1916 г. на сцене Театра имени В. Ф. Коммиссаржевской. Известно, что Ремизов сам вел отсчет истории образованного им «тайного» ордена Обезвелволпал со времени создания «Трагедии о Иуде...» (см.: *Обатнина 2001*. С. 52—57). Однако именно с постановкой пьесы в 1916 г. было связано начало формирования игровой табели о рангах и наградах этого беспрецедентного по охвату имен и длительности существования литературного фантома. Подробнее см.: *Обатнина 2001*. В письмах Зонова не упоминалось имя еще одного руководителя постановки «Проклятого принца» — В. Г. Сахновского (1886—1945). Между тем, участие этого режиссера в создании спектакля было столь продуктивным, что

он наравне с Мейерхольдом и Зоновым был удостоен первого в истории ремизовской игры «знака отличия» подданных царя Асыки. Именно о таких наградах с возмущением толковали в своих фарсовых пассажах два комедианта Зиф и Ориф. В автобиографической прозе писателя описание истории Обезвелволпала и упоминание о награждении знаками впервые представлены в публикации первой печатной редакции книги «Кукха»: *Ремизов А.* Розанова письма <так!> // Окно. 1923. Кн. 2. С. 147—150). Этот факт был также зафиксирован в игровом документе «Разрядная роспись людям Обезьяньей Великой и Вольной Палаты», где Зонов, Коммиссаржевский и Сахновский названы «первыми кавалерами Ордена», в октябре 1916 г. награжденными «за лицедейство в “Трагедии о Иуде принце Искариотском”» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 13. Л. 47).

Буквально на следующий день после премьерного спектакля в «Московских ведомостях» появилась рецензия, содержание которой несколько пригасило радостное настроение создателей спектакля. Прежде всего, рецензент заострил внимание общественности на содержании пьесы, опирающейся на оправдательную трактовку мотивов предательства Иуды. По его мнению, выбор для сюжета трагедии еретической версии, заведомо искажающей каноническое прочтение библейских событий, указывал, по крайней мере, на болезненность творческого сознания драматурга: «Чем-то нездоровым, какой-то извращенностью веет от самой мысли идеализировать... Иуду Искариотского <...> Это нехудожественное произведение, это с самого начала и до конца, от самого сюжета до мелких подробностей — просто болезненная гримаса, ужасно неприятно действующая на зрителя» (*Бэн* [*Назаревский Б. В.*]. «Проклятый принц» // Московские ведомости. 1916. 10 февр. № 32. С. 7). Критик также негативно отнесся к соединению в сюжете пьесы двух мотивов («эдипова» и новозаветного), квалифицировав эту контаминацию как возмутительную авторскую вольность: «Тут явно чувствуется профанация, правда, очень искусно затушеванная, но сплошь да рядом прорывающаяся наружу и больно задевающая чувство верующего» (Там же). Пафос рецензии определенно локализовался на теме оскорбления христианского вероисповедания и, очевидно, возымел действие, поскольку А. П. Зонов, в письме Ремизову, написанном в конце февраля, сообщил, что «на втором спектакле пришлось внести все цензурные требования» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 82. Л. 8). Правда, как всегда не унывающий Зонов закончил свое письмо на оптимистической ноте: «Думаем, спектакля через четыре, когда все немного утихомирится, опять все называть своими именами...» (Там же). Заметим, что ни одна рецензия из необычно

большого количества критических откликов, появившихся в печати на протяжении 1916 г., не зафиксировала смену имен действующих лиц и какие-либо искажения первоначального сюжета. Так что, уверения Зонова подтвердились: цензурные преследования имели спорадический характер. В противовес разгромной рецензии Бэна, 10 февраля (в годовщину смерти В. Ф. Коммиссаржевской) появилась рецензия В. Ф. Ходасевича. Он представил более вдумчивую трактовку собственно художественных достоинств пьесы Ремизова, в том числе опровергающую быстро распространившуюся среди рецензентов односложную характеристику этого произведения как простой стилизации. Поэт, уделявший особое внимание тексту, нежели ее сценическому воплощению, вновь актуализировал вопрос о творческом методе писателя в работе с апокрифическим первоисточником. В частности, он заметил, что трагедия «может почесться одним из памятников недавно пережитой “эпохи стилизаций”. Но ее нельзя смешивать с произведениями, в которых намерением автора было совершенное, полное подражание тому или иному образцу. “Проклятый принц” — отнюдь не “художественная подделка”, весь смысл которой лишь в том, насколько удачно она имитирует подлинник. В этом обстоятельстве — корень всех недостатков и всех достоинств пьесы». По мнению Ходасевича, создавая свою трагедию, Ремизов опирался на принцип анахронизма. В результате временных сдвигов «зрителю ремизовской пьесы все время приходится иметь в виду три ее элемента: 1) основную фабулу, содержащую в себе события иерусалимские; 2) то, как отразились эти события в апокрифе XVII в. и 3) современные наслоения, наложенные на апокриф Ремизовым. Пьеса, так сказать, разыгрывается одновременно в трех плоскостях; для зрителя возникает необходимость воспринимать трагедию с трех точек зрения и, если угодно, с одинаковой напряженностью жить одновременно в трех эпохах» (*Ходасевич В.* «Проклятый принц» А. Ремизова (Театр имени В. Ф. Коммиссаржевской) // Утро России. 1916. 10 февр. № 41. С. 5). Успех спектакля был очевидным. Весной 1916 г. Зонов рапортовал, что «Проклятый принц» приносит «самые лучшие сборы» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 82. Л. 8) и прочно утвердился на афишах театра. Со времени премьерного показа сценография спектакля и костюмы персонажей, первоначально смоделированные Ф. Ф. Коммиссаржевским, подверглись значительной переработке после того, как были отданы в руки профессионального художника — Ю. П. Анненкова. Однако в своих мемуарах, написанных в пятидесятые годы, о постановке 1916 г. Анненков упомянул вскользь, остановившись лишь на дружеских отношениях с режиссерским составом и не вспомнив о том приме-

чательном факте, что именно ему принадлежало художественное оформление спектакля (см.: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий / Под общ. ред. проф. Р. Герра. Доп. изд. М., 2005. С. 225). Тем не менее публикация эскизов Анненкова к костюмам основных действующих лиц «Проклятого принца» с указанием фамилий исполнителей ролей появилась в апрельском номере журнала «Театр и искусство», а именно: Обезьяний царь (г. Никитин); Эгемон <так!> Пилат (г. Некрасов); Зиф (г. Алексеев) (1916. № 16. 17 апр. С. 325, 326). Очевидно, о спектакле в оформлении Анненкова шла речь в письме писателя И. А Новикова, который сообщал 21 января 1917 г.: «<...> был в прошлое воскресенье на "Проклятом Принце", был полный сбор и было очень хорошо все. Играли актеры небольшие (это чувствовалось), но выходило хорошо и пьеса сама оч<ень> мне <...> понравилась, т. е. больше — производит определенно сильное впечатление; в публике же, конечно, кое-кто и недоумевал» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 143. Л. 4).

Критические отзывы на спектакль «Проклятый принц» позволяют до известной степени реконструировать особенности сценического воплощения пьесы в 1916 г. В частности, режиссерская концепция нового спектакля, по всей видимости, отличалась от авторского видения пьесы. Несмотря на предуведомления Ремизова, известные по переписке 1909 г. (см. выше), режиссерская группа отказалась от постановки «всурьез» и создала лубочную стилизацию, которая очень пришлась по вкусу рецензентам. Возможно, именно контраст лубка с драматической линией сюжета позволил постановщикам, очевидно в утрированных формах, добиться трагедийного звучания в финальной сцене. Ср.: «...с внешней стороны вещь интересна как удачный опыт преломления апокрифа в лубок, раскрашенный яркими красками и насыщенный языком народным, богатым анахронизмами. Нарастание действия сделано очень искусно и страшная катастрофа, разверзающая под Иудой бездну отчаяния перед неизбежной судьбой, показана тонко. В пьесе все элементы трагедии, трагедии волнующей и местами потрясающей» (*Соболев Ю.* Театр им. В. Ф. Комиссаржевской // Рампа и жизнь. 1916. № 7. С. 11). Известный театральный критик С. Глаголь в своей статье описывал некоторые детали сценографии: «Комиссаржевский представил легенду в форме картинок какого-то примитивного манускрипта с древним иконописным изображением воздуха, гор, моря, стен городских, да и самих действующих лиц. Это последнее, т. е. подведение под общий стиль действующих лиц, живых пластичных людей представляет огромную трудность. Им постоянно грозит опасность нарушить цельность впечатления и оказаться реальными существами, поставленными на фоне раскрашенных холстов.

Избежать этого возможно только особо скомбинированным костюмом, особыми стилизированными движениями артистов и особым освещением, которое делало бы выпуклые человеческие фигуры плоскими. Всего этого Комиссаржевскому вполне удалось достигнуть, и я должен сказать, что впервые видел такое гармоничное слияние действующих лиц с определенно стилизированным фоном обстановки» (*Глаголь С.* [*Голоушев С. С.*]. Театр имени Комиссаржевской. «Проклятый принц» // Театральная газета. 1916. 14 февр. № 7. С. 7–8). Интересно, что театральная критика восприняла «обезьянью» тему спектакля с диаметрально противоположных позиций. Ср.: «Сильнейшим и удачнейшим местом в исполнении пьесы была сцена с обезьянами. Только что Иуда, неумышленно выполняя волю рока, убил своего отца и только что решает взять в жены свою мать, как вылетает обезьяний царь со своей свитой и в черном вихре, в дикой пляске гнусных харь как бы разнуздывается в сатанинском веселье самая черная стихия греха» (*И. Ж-н* [*Жилкин И. В.*]. Театр [им.] В. Ф. Комиссаржевской // Русское слово. 1916. 10 февр. № 32. С. 6). «Комический элемент пьесы представлен» фигурой «Обезьяньего царя, во внешнем облике которого, так же как его свиты, слиты народно-фантастические представления об обезьяне и черном арапе» (*Я. Т-д* [*Тугендхольд Я. А.*]. «Проклятый принц» А. Ремизова в Театре В. Ф. Коммиссаржевской // Русские ведомости. 1916. 11 февр. № 33. С. 6).

Инсценировка пьесы осуществилась также силами харьковской театральной студии «Художественный цех» в 1917 г. Согласно письму А. П. Зонова, относящемуся к 1918 г., осенью минувшего года «Проклятый принц» был возобновлен на сцене театра им. В. Ф. Коммиссаржевской (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 82. Л.19).

В 1918 г. «Трагедия о Иуде...» вошла в список пьес, рекомендованных Репертуарной Секцией Театрального отдела для постановки на сцене народных театров. В сборнике «Репертуар», подготовка которого осуществлялась под редакцией А. А. Блока, была опубликована составленная Ремизовым аннотация, в которой он в своей характерной манере, выработанной в процессе работы в ТЕО Наркомпроса, представил краткую историю постановки пьесы в 1916 г. В частности, о музыкальном и художественном оформлении спектакля «Проклятый принц» он лапидарно сообщил: «Декорации были нарисованы Н. К. Рерихом. При постановке не было никаких декораций. Музыка обезьянья» (Репертуар: Сб. материалов. Пб.; М.: Изд. Театр. отдела Нар. Комиссариата по просвещению, [1919]. С. 24). Здесь же он привел список действующих лиц, в общих чертах соответствующий списку первой печатной редакции в «Золотом руне». Изменение коснулось

лишь упрощенной атрибуции Зифа и Орифа, которые из «приближенных» Иуды вдруг стали его «приятелями». Завершалась аннотация предельно сжатым изложением идеи произведения от первого лица: «— Два креста: один поклоняемый, другой проклятый, — Христов крест и крест Иуды. — Какая самая большая вина? — Самая большая вина — предательство. — Я беру эту самую большую вину на свою душу, чтобы открыть путь Искуплению». Проявление авторского Я в этом фрагменте, отождествляемого с Иудой, на наш взгляд, несет в себе выражение авторской и гражданской позиции, которую Ремизов занял после октября 1917 г. Тема предательства ради искупления всеобщей вины перед Россией, погибшей в огне революционной стихии, была связана для Ремизова с трагедией личного переживания переломной эпохи. См., в частности, об этом: *Обатнина Е. Р.* «Крылатый» или «земляной»? (К истории творческих взаимоотношений А. М. Ремизова и «скифов») // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова. М., 2009. С. 484—495.

По решению Наркомпроса, в 1919 г. трагедия была выпущена отдельной книгой. Текст этого последнего прижизненного издания пьесы идентичен ее второй печатной редакции (*Сирин 8*). Здесь Ремизов вернулся к идее издания (*Сирин 8*) и поместил в приложении собственную поэму «Иуда» (1903). Пьеса оказалась востребованной новыми театральными коллективами. В 1918 г. в Петрограде под руководством П. К. Вейсбрёма образовался государственный театр, получивший название «Театральная мастерская». Творческий коллектив работал в сотрудничестве с композитором М. Ф. Гнесиным и художниками М. С. Сарьяном, Е. Е. Лансере и А. А. Араповым. В 1921 г. спектакль под названием «Трагедия о Иуде, принце искариотском» был утвержден в ближайшем репертуарном плане. Премьера постановки состоялась в начале февраля 1922 г. Единственный известный отклик на это событие принадлежит М. А. Кузмину. Спектакль, поставленный труппой «Театральной мастерской», позволил рецензенту развенчать укоренившееся в театральном мире мнение о несценичности ремизовской драматургии. Впервые в истории критических отзывов на пьесу Кузмин отметил связь ремизовского театра с западноевропейской традицией — с итальянской Комедией дель арте, трагедиями Шекспира и сказками К. Гоцци (*Кузмин М.* Иуда: (Театральная мастерская) // *ЖИ*. 1922. 14 февр. № 7. С. 1). Однако из текста рецензии следует, что две главные героини пьесы были переименованы: вместо Сибории — Сибарда, вместо织Ункрады — Умфада. В том же году ремизовская пьеса была поставлена костромским Театром студийных постановок (режиссер А. Д. Попов). Сохранилась афиша спектакля и фотографии

действующих лиц и сцен спектакля (РГАЛИ. Ф. 2417. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 15; Ед. хр. 17. Л. 1—12).

С. 48. *«Ни заря зареет ~ десять лих»...* — См. авторское примечание на с. 93. В сюжетном развитии колядная песня о страшном («кудлатом») суженом и бедовой доле невесты («красной панны») выполняет функцию предсказания роковых событий, разворачивающихся в впервой сцене второго действия, когда произошла первая встреча Иуды и Сибории. В воображении матери Иуды незнакомец с острова Искариот, со слов служанки, рисовался как «страшный старичище». В промежуточной правке пьесы, внесенной по печатному экземпляру восьмого тома Собрания сочинений писателя (*Макет-Сирин 8*), Ремизов даже добавил в реплику Сибории о Иуде эпитеты *«черный кудлатый* старичище» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 71. С. 130). См. также о функциональном значении колядных песен в пьесе Ремизова: *Mapoueliаn E.* Remizov's Judas: Apocryphal Legend in to Symbolist Drama // Slavic & East European Journal. 1993. Vol. 37, № 1. P. 58.

Лихо — представитель русского народного бестиария; враждебное человеку антропоморфное существо с одним глазом. См. сказку «Лихо одноглазое» (*Афанасьев-сказки II.* С. 340—341; а также *Афанасьев-воззрения II.* С. 698—700).

Красная панна — зд.: красивая. Ср. аналогичный фольклорный троп, использованный Ремизовым в легенде «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» (*Лимонарь-РК VI.* С. 5—12).

Шишига — народное именование чёрта.

Дергоногий кошатник! — Ругательство, связанное с промыслом нечистых на руку скорняков, занимавшихся скупкой по деревням кошек для выделки шкурок, которые они впоследствии продавали как ценный мех. В переносном смысле: живодер.

С. 49. *...ишь вылез, как чур из печуры!* — Чур — хранитель человеческого жилья — домовой, ассоциированный с деревянной чуркой, которую по народным обычаям хранили в выемке печной стенки, называемой «печура». Очевидно, источником этой паремии стали материалы этнографической экспедиции, в которых по поводу домового говорилось: «Главное местопребывание домового — в хате за припечком, он же бывает и под печкой в печуре. “Вылез как чура из печуры!” Народная поговорка» (*Добровольский В. Н.* Данные для народного календаря Смоленской губернии в связи с народными верованиями // Живая старина. 1897. Вып. 3/4. Отд. I. С. 362).

Арапская водка — от старого написания слова араб. Очевидно, под «водкой» подразумевается арак — крепкий алкогольный напиток,

ароматизированный анисом; распространен в станах Ближнего Востока и Центральной Азии.

...рассыпался дробный жемчуг красным хороводом... — *Дробный* — зд.: колотый. Дробный жемчуг — фольклорный троп, передающий характер русского народного танца, в котором также выделяют «дробный шаг».

Козарская медь — устар. название; хазарская медь.

...дороже и красного золота! — Название драгоценного металла высшей пробы, обозначающее отсутствие примесей. На Руси качество золота традиционно определяли путем нагревания. Только красное (или червонное) золото при высоких температурах не окислялось и приобретало красноватый оттенок.

Безногая гагара! — Ругательное выражение, восходящее к записи былины «Алеша и Тугарин», в которой встречается сходное высказывание, обращенное к змею: «Не куда уйдет гагара безногая» (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1909. Т. I. № 27). В фольклоре Кижей известны нечистые духи — «безногие гагары», связанные с религиозно-тотемными представлениями мансийской народности. Подробнее см.: *Кузнецова Е. А.* Топонимия восточных манси // Советское финно-угроведение. 1979. № 2. С. 85.

С. 50. *Шиш* — здесь Ремизов использует лишь одно из значений этого диалектного слова — разбойник. См. авторское примечание на с. 94. Ср. спектр значений, представленный в изд. «Опыт областного великорусского словаря» (СПб., 1852): 1) вор (*вятск., костром., новгор.*); 2) пустой человек (*вят.*); 3) домовой, бес (*костром., новгор.*).

Я их узнал по их совиным перьям. — Ср.: «По черному цвету шерсти животных и птичьих перьев тоже распознается присутствие хитрых бесов, и притом именно бесов, потому что, напр., колдуны и ведьмы, в отличие от чертей, бывают перевертышами исключительно белых и серых цветов. Зато при всяком превращении черти-дьяволы так искусно прячут свои острые рожки и подгибают и свертывают длинный хвост, что нет никаких сил уличить их в обмане и остеречься их» (*Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903; гл. «В людях»).

...не даром носит имя первой птицы! — Подразумевается легендарная птица, чаще всего именуемая в духовных стихах о «Голубиной книге» птицей-Страфил (другие названия: Стратим, Стафиль, Страхфиль, Стрефил, Стрипéл). Слово происходит от греческого «страус». Согласно народной космогонической версии, Страфил — прародительница всех птиц («всем птицам мати»), она управляет бурями на море-океане и охраняет «белый свет». Последнее свойство определяет

мифологическую связь Страфила с петухом — провозвестником зари. Ср. также новеллу Ремизова «Ховала» (1907): «...когда нашла грозная сила, и мир содрогнулся, Страфил-птица победила силу, схоронила свет свой под правое крыло» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 54). В макете тома «Русальные действа» сохранился дополнительный авторский комментарий о «первой птице» и имени принца Стратима, сопровожденный цитатой: «Сидит стратим (стрефил)-птица посреде моря; / Она плод плодит в синё море, / А полет сама держит по поднéбесью. / После полуночи во втором часу, / Как стратим-птица — она трепéхнется, / Запоют куры у нас по всей земли; / Просвещается тогда вся вселенная: / Потому стратим-птица всем птицам мать (*Варенцов В.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860)» (*Макет-Сирин 8*. Л. 215). Двойное написание имени птицы здесь объясняется тем, что в записи стиха «Голубиная книга (По двум вариантам)» из сборника Варенцова говорится именно о птице-Страфил (с. 26). Другое же, более редкое ее имя — Стратим — встречается в записи стиха «Голубиная книга» из сборника П. Бессонова «Калики перехожие», где наряду с именем Страфил в квадратных скобках приведены варианты этого имени, в том числе и Стратим (М., 1861. Т. 1. С. 369). Однозначно (Стратимом) птица также называется в обзоре Н. И. Баталина «Древнерусские азбуковники» (Филологические науки. 1873. Вып. 5. С. 65), где приводится цитата из сборника Бессонова с сокращениями вариантов. Именно поэтому писатель, предваряя приведенную выше цитату, в примечаниях к рукописной редакции пьесы, подготовленной для восьмого тома своего Собрания сочинений, дал весьма обобщенное указание на источник: «Стих из Азбуковника. Стратим — птица — птицам мать в *Голубиной книге*» (Там же). Очевидно, что наиболее верифицированным источником имени, используемого Ремизовым в пьесе, вопреки авторскому примечанию (см. с. 95 в наст. изд.), следует считать сборник Бессонова.

С. 50. *...пьян, как земля...* — архаическое выражение, бытовавшее в белорусском фольклоре (аналогичное русской паремии «пьян как сапожник» или «пьян как зюзя»), в своем первоначальном значении имело прямое отношение к культу грома-дождя Перуна, воплощавшего мужское начало, и, соответственно, к аграрным праздникам, связанным с орошением земли. Таким образом, «пьяная» земля — это земля, напоенная водой. С этим значением связано и просторечное русское слово *бухой*, в современной речи подразумевающее состояние опьянения, однако исконный его смысл был связан с глаголом набухать, то есть наполняться влагой. «Бухонная земля» — благодатная и плодоносная. Подробнее см.: *Толстой Н. И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 412—417.

С. 51. *Биармия* — древний топоним, известный по целому ряду скандинавских источников — сагам и описаниям путешествий XI—XIII вв. Представления Ремизова о стране скандинавских викингов, по-видимому, сложились на основании историко-литературного исследования К. Ф. Тиандера «Поездка скандинавов в Белое море» (СПб., 1906), где народ Биармии называется «беормы» — «beormas» (ср. авторское примечание на с. 94), а также благодаря исследовательской статье: *Кузнецов С. К.* К вопросу о Биармии // Этнографическое обозрение. Кн. LXV—LXVI; отт.: 1905. № 2/3. С. 1—95, в которой были собраны все фрагменты саг, относящиеся к Биармии, по изд.: *Antiquités russes* d'après les monuments historiques des Islandais et des anciens Scandinaves. Copenhague, 1850—1852. Vol. 1—2. Вопрос о географическом расположении «Земли бьярмов», описанной в древних сагах (см., в частности, «Сагу о Харольде Серая шкура» // *Джаксон Т. Н.* Исландские королевские саги о восточной Европе (с древнейших времен до 1000 г.). М., 1993. С. 105—108), остается дискуссионным поныне и соотносится учеными то с Пермью (Прикамье), то с Ярославским Поволжьем, то с Карелией, а также с восточной Прибалтикой и Нижнем Подвиньем. Обзор современной историографии Биармии см. у Т. Н. Джаксон (Там же. С. 248—250). Однако некоторые современные отечественные исследователи доказательно соотносят Биармию с Пермским краем и республикой Коми. См.: *Ширинкин П. С.* К возобновлению полемики о географическом положении скандинавской Биармии (Bjarmaland) на территории Пермского края // Географический вестник. 2014. № 3 (30). С. 138—145.

...грозный Юмала ~ и краше царского ожерелья на истукана никто не вешал. — Мифологическое изваяние верховного божества биармов, известное по сагам как — Йомали (в русской огласовке — Юмала). В частности, о Йомале говорится в своде саг «Круг земной» (XI в.). По преданиям, истукан стоял на берегу Белого моря, держал на коленях серебряную чашу, наполненную серебряными монетами, и был украшен драгоценным ожерельем. Ремизов вносит художественную мотивацию происхождения этого реликтового украшения, которое было принесено Юмале царем Искариотском в знак рождения долгожданного сына Иуды.

Ее слова крепче серого камня... — Серый камень, равно как и белый и синий камень, именуемый также «камень Алатырь», — традиционный образ, использовавшийся в концовках («закрепках») народных заговоров. Ср.: «Будьте вы, мои слова, крепче серого камня, острей булатного ножа». См. также: *Топорков А. Л.* Осмысление слова в русских заговорах XVII—XVIII вв. // Етнолингвистичка проучавања српског

и других словенских језика: У част академика Светлане Толстой. Београд, 2008. С. 392.

С. 51. *Порука* — ручательство.

С. 52. *На море появились невиданные птицы, укают по-звериному ~ свиньи выносят солому со двора...* — народные приметы и поверья, связанные с предвестием смерти и похорон, которые выбраны Ремизовым из книг: *Даль В.* О поверьях, суеверьях и предрассудках русского народа. СПб.; М., 1880; *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903; *Сахаров И. П.* Сказания русского народа. М., 1936. Т. 1. Ср. также примету, описанную Афанасием Никитиным в «Индийской земле»: «Есть в том Алянде птица гукук, летает ночью и кричит "кук-кук"; на которую хоромину она сядет, то тут человек умрет...» (цит. по: Книга хожений: Записки русских путешественников XI—XV вв. / Сост. Н. И. Прокофьева. М., 1984. С. 369).

С. 53. *Аравитское золото* — «реалия» русских народных сказок и былин. Ср. упоминание в сказке «О Иванушке-дурачке»: «аравитское золото в грязи не ржавеет» (*Афанасьев-сказки: III.* С. 248). См. также авторское примечание на с. 94.

«Береза, родимая береза! Кто тебя, березу, так опечалил? ~ Печалью восходит красное солнце...» — Фрагмент, заключенный Ремизовым в кавычки, восходит к прозаическому переводу латышской народной песни, построенной на диалоге с березой. Ср.: «"Береза, береза, березонька! Кто тебя так опечалил? Холодный ли северный ветер? Или жестокие руки мороза оцепенили твои листья? Или гневный поток воды отполоскал от корней опору матери-земли?" — Не от мороза я застыла и не вода меня одолела. Пришли, одолели "*сумпурни*", погнули — поломали мои ветви, притоптали — повырвали зеленую траву в березняке! Печально, печально каждое утро восходит солнце» (*Потебня I.* С. 249). Ср. также авторское примечание на с. 94, в котором дано ошибочное пояснение происхождения текста. Ср. также соотнесение монолога Ункрады с колядной традицией (*Manouelian E.* Remizov's Judas: Apocryphal Legend in to Symbolist Drama // Slavic & East European Journal. 1993. Vol. 37, № 1. P. 60—61).

С. 55. *Я заманю его сюда, к этой двери.* — Сюжет Действия I разворачивается в декорациях, описывающих конкретное место: «У потайной двери, выходящей из дворцовой ограды к морю». Подобная организация сценического пространства восходит к канонам античной трагедии, в которой дверь как основной элемент декораций была исполнена символического значения, отделяющего свет и мрак, «долю жизни и смерти». Ср.: «...у "входа" <...> происходили поединки светила с мраком; закрытые двери отворялись — и хор "зрел" панора-

му смерти или “красоты” (*Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1998. С. 509).

Поемные луга — луга, заливаемые в половодье.

...по воздуху люmь летит... — народное название блесток инея, сверкающих в морозном воздухе на солнце. Ср. «жемчужная люmь» на с. 220 в наст. изд.

С. 56. *В красном гарусе кудрявая рябина...* — поэтический образ, является переложением народной загадки о рябине, кисти ягод которой традиционно ассоциировались с гарусом (видом крученой пряжи). Ср.: Под ярусом, ярусом висит зипун с красным гарусом» (*Даль В.*; раздел «Растение—Земледелие»).

...мышиными норами, змеиными тропами... — авторская отсылка к названиям двух глав во второй части книги «Посолонь» (см.: *Докука и балагурье-РК II*).

С. 57. *Да, но... маска не мешает. ~ Нам так виднее.* — Очевидно, полумаски на приближенных Иуды — аллюзия к западноевропейской театральной и маскарадной культуре: к маскам итальянской театра Комедии дель арте, с одной стороны, а также к маскарадной традиции Венецианской республики, узаконившей маску как средство социального равенства граждан, — с другой. Назначение маски — скрывать индивидуальность — одновременно являлось наипростейшим способом проявления нравственности, поскольку сокрытие лица освобождало человека от страха говорить правду. Именно по этой причине Ориф утверждает, что маска предоставляет ему возможность видеть суть вещей. Вместе с тем, несомненно, что роли Орифа и Зифа ассоциированы Ремизовым с субкультурой русских скоморохов, в репертуаре которых были сатирические песни социальной и антиклерикальной направленности. Скоморошьи «глумы» исполнялись «в масках и специальном “скоморошьем платье”» (*Власова*. С. 9). Подобная контаминация западноевропейских и русских культурных кодов, связанных с атрибутикой театральных представлений, очевидно, опиралась на концепцию А. Н. Веселовского, согласно которой скоморохи по происхождению — «захожие люди». Эти «бродячие потешники, скоморохи могли быть <...> распространителями, — и вместе с тем насадителями внешних элементов древнего театра в Новой Европе» (*Веселовский VI*. С. 130; гл. «Святочные маски и скоморохи»). Согласно Веселовскому, первые мимы привнесли древнегреческие по происхождению театральные элементы и в русскую обрядовость, которая на Руси послужила почвой для развития зрелищного искусства. Аналогичная научная установка была высказана и в книге А. С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (СПб., 1889. С. 1). Поэтика сценического пове-

дения Зифа и Орифа скоморошья по преимуществу. Их амплуа: «небольшие комические сцены из обыденной жизни, полные грубого, нередко цинического шаржа в языке и положениях» (Там же).

С. 57. *В нашем быту нос — все.* — Латентная непристойность постоянно сопутствует содержанию реплик Зифа и Орифа. В этом смысле неслучайно упоминание о носе как открытой части лица. Очевидный эротический подтекст реплики содержит корреляцию «нос-фаллос», основанную на традиции древнегреческих дионийских мистерий, когда «вакхический фаллос становится атрибутом мима» (*Веселовский VI.* С. 132). См. также: *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 47–48.

В волчий век такая редкость! Неверность и измену стоило бы вписать в законы... — Монолог Иуды несет в себе аллюзии к тропам и образам из памятника древнескандинавской поэзии «Пророчество Вёльвы» (другое имя пророчицы Вала). Предсказание описывает страшную картину человеческой распри и нравственного распада, предшествующую концу света. Ср. пер. Я. К. Грота: «Братья будут сражаться, станут убивать друг друга, / Родственники разорвут кровные связи <...>; / Век бурь, век волков пред падением мира; / Никто не хочет пощадить другого» (Старшая Эдда (Семунда Мудрого). Сборник мифологической, гномической и эпических печен в переводе русских писателей. Древнескандинавский эпос. СПб., 1897. С. 7). Источником ремизовского тропа «волчий век», очевидно, стал фрагмент книги Ф. И. Буслаева, содержащий сопоставление древнерусских и скандинавских памятников письменности, в частности руны с предсказанием Вёльвы (Валы): «...в энергических рунах <...> описываются человеческие бедствия, которые произойдут от великих злодеяний. В мире водворится убийство. Клятвопреступление и прелюбодеяние — вот самые великие преступления по учению Вещей Валы. Но страшнее и гибельнее всех злодеяний называет она *братоубийство* <...> Под влиянием суровых нравов эпохи междоусобной она называет этот злобный век — *веком топора и меча; бурным, волчьим веком*!» (*Буслаев Ф.* Древнерусская народная литература и искусство. СПб., 1861. Т. 2. С. 106; гл. «Памятники древнерусской духовной письменности»).

Пойдет Бука на сарай... — народная колыбельная песня. Бука — фольклорный персонаж — представитель антимира, назначение которого состоит в том, чтобы пугать детей. См. подробнее: *Головин В.* Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo, 2000. С. 208–211. В сюжетном построении пьесы напевание колыбельной Иудой актуализирует тему Иуды-младенца, над колыбелью которого решался жребий судьбы. Пение колыбельной самому себе подтверж-

дает изначальную охранительную функцию такого рода песни, по своему обрядовому назначению обращенной к младенцу, для которого граница, отделяющая бытие и небытие ближе, чем для взрослого

Звезда, спустись ко мне! — Евангельский мотив звезды, предвещающей рождение Миссии.

Звезда, спустись ко мне! ~ Звезда упала ~ «Убьешь отца, женишься на матери, будешь царем». — Монолог содержит аллюзию к древним представлениям, согласно которым душа отождествляется с конкретной звездой, а ее появление на небосклоне, либо падение символизирует рождение и смерть человека. Нередко в славянских сказаниях мотив рождения души-звезды связан с мотивом предсказания судьбы. Функция «наречения доли» исполнялась девами, которые именовались по-разному: рожаницы, наречницы, суденицы или судицы. Ср.: «Хорутане убеждены, что всякий человек, как только родится, получает на небе свою звезду, а на земле свою рожаницу; эта последняя определяет и предсказывает его судьбу» (*Афанасьев-воззрения III.* С. 326—327). Именно «голосом» Судиц озвучено здесь заключенное в кавычки роковое предсказание судьбы Иуды. См. также комм. к с. 63.

С. 60. *Ты горящей головней покатишь наше царство...* — художественный образ разорения восходит к былинному эпосу. Ср.: «Хочут Киев град головней катить» (Калика богатырь // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. С. 975). Ср. также строки из былины «Илья и сын»: «Уж он кличет-выкликает поединьщика! / “Дайте мне из города поединьщика! / Не дадите из города поединьщика, — / Так я с конца зажгу и головней покачу!”» (Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. М., 1861. Т. 2. С. 91; № 117).

С. 61. *Оболокусь облаком, подпояшусь зарей ~ я отыщу на море ключ ~ я возьму из-под нее все горе и всю тоску...* — Заклинание Ункрады представляет собой контаминацию устойчивых тропов и символов из народных заговоров. Зачин, в частности, повторяет заговор на брак, который читали при проводах невесты. Ср. тождественные варианты: «...оболокусь я оболоками, подпояшусь красною зарею, огорожусь светлым месяцем, обтычусь частыми заездами и освечусь я красным солнцем... » (*Майков Л.* Великорусские заклинания. СПб., 1869. С. 26); «...оболокусь я оболоком...» (*Потебня А.* Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877. С. 25 (Филологические записки; Вып. II)). Символика народных заговоров основывается на действии нейтрализации (запирания ключом) и недоступности (выкинуть ключи) от тоски, болезни, недуга. лежащих под камнем Алатырем, или железной доской на дне моря (см.: Там же. С. 14—15; 27). Не исклю-

чено, что Ремизов также был знаком с филологической работой А. А. Блока «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), которая вошла в первый том «Истории русской литературы», опубликованный под редакцией Е. В. Аничкова, А. К. Бороздина и Д. Н. Овсянико-Куликовского в 1908 г. См. также: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5: Проза. 1903—1917. С. 36—65).

С. 62. *Сорочинское поле* — Ремизов в своем примечании (см. с. 94 в наст. изд.) уточняет генезис мифологического локуса, который восходит не к миргородской топонимике, известной по повести Н. В. Гоголя (ср., однако, комм. к с. 6), а к духовным стихам о «Голубиной книге». Ср. поэтическое описание, в котором явление этой премудрости о первоначалах бытия географически соотнесено со Святой землей: «Посреди поля Сарачинскаго / [На той на земле Сарачинская <так!>, / По горам-горам, по долам-долам], / Восходила туча сильна грозная, / Выпадала Книга Голубиная <...> / На ту славу на великую, / На то чудо-дивование, / Есть ко городу к Иерусалиму / И ко той ко Книге Голубинныя <так!> [ко Божественной] / Сходилися [собиралися] соезжалися...» (*Бессонов П.* Калики перехожие: Сб. стихов и исследование. М., 1861. Вып. 2. С. 342). Генезис мифологического топонима, который назывался не только Сорочинским полем (землей), но и горой, связан с утвердившимся в фольклорной традиции отождествлением двух сакральных центров: Киева и Иерусалима. В соответствии с этой народной аналогией Сорочинской горой назвалась гора Сион. Сорочинская гора также упоминается в былинном эпосе. Ср. стихи о смерти Василия Буслаева: «И завидел Василий гору высокую Сорочинскую, / Захотелось Василью на горе побывать...» (*Кирша Данилов.* С. 97).

С. 63. *...зовут их Судицами...* — Из помет Ремизова во второй рукописной редакции (*Макет-Сирин 8.* Л. 214) выявляются источники мифологических образов трех Судиц — ведьм-пророчиц южнорусского и чешского фольклора, которые, по поверьям, приходят в своих белых платьях в час рождения ребенка, чтобы предсказать его судьбу: *Потебня А. А.* О Доле и сродных с нею существах. [М., 1867]. С. 40—41; а также: *Васильев М. К.* Антропоморфические представления в верованиях украинского народа // Этнографическое обозрение. 1890. Кн. 1. С. 87—100; 1892. Кн. 4. С. 165—166. Другое название Судиц в фольклорной традиции — Рожаницы. Ср. также описание Судиц в исследовании А. Н. Веселовского «Судьба-Доля в народных представлениях славян», в котором рассматривались хорватские и словенские поверия: «обычно их три <...> одетые в белое. Они приходят в комнату родильницы, где им выставляют восковую свечу, хлеб и соль;

подойдя к колыбели ребенка, они пророчат, сколько ему жить, какою смертью умереть, на ком жениться, будет ли он богат или беден и т. п.» (*Веселовский V.* С. 188—189).

...а ноги у них гусиные... — эта зооморфная примета, очевидно, возникла в результате контаминации мотива о ведьмах-прорицательницах, прозванных Судицами, и легенды болгарского происхождения о Сивилле-(Самовиле)-Марии с гусиными лапами. Необычная девочка родилась из гусиного яйца, «чудесное происхождение которого», как повествует Ф. И. Буслаев в работе, впервые опубликованной в 1872—1873 гг., было «связано с самим царем Давидом». Нарекли ее Мария, «потому что она была прекраснее и мудрее всех в мире, и прозвали ее Сивиллой» (цит. по: *Буслаев Ф.* Сравнительное изучение народного быта и поэзии // *Буслаев Ф.* Догадки и мечтания о первобытном человечестве. М., 2006. С. 329). Судя по ссылке Ремизова на собрание апокрифов И. Франко, оставленной в рукописной редакции, писатель был знаком с сюжетом апокрифа о родившейся из яйца «гуски» дочери Давида, впоследствии прозванной Сивиллой за то, что именно она предсказала рождение Христа (*Макет-Сирин 8.* Л. 214). Примечательно, что в апокрифе дано разъяснение о чудесном происхождении девочки-сивиллы, но о ее физических отклонениях умалчивается (*Франко І.* Апокрифі і легенды з украинськиx рукописів. Львів, 1896. Т. 1: Апокрифи старозавитни. С. 277—279). Очевидно, источник, описывающий Судиц с гусиными лапами вместо ног, не существовал никогда. Соответственно, мы можем предположить, что контаминация мотива о ведьмах-предсказательницах и апокрифического сюжета о дочери Давида, рожденной из гусиного яйца, принадлежит Ремизову, который в своем мифотворчестве полагался на тот неоспоримый факт, что с древнейших времен в мифологической символике птичьи ноги являлись отличительным признаком демонических антропоморфных существ. В частности, сохранилось изображение вавилонской богини Иштар (Астарты) с птичьими ногами (2025—1750 гг. до н. э.).

С. 63. *...отмерили ему талан...* — *Талан* — от слова тюркского происхождения, обозначающего «счастье».

...говорь лебединая... — зд.: произношение. Ср. характеристику севернорусского наречия — поморская говорь. См. также авторское примечание на с. 94.

С. 64. *Иуда — по-нашему это все равно, что царь морской или водяной бог.* — Ср. о значении имени Иуда, известном по фольклорным записям: «Первоначально за Июдой румынской колядки могло стоять древнеславянское название для водного божества, сохранившееся и в (Чуде)-Юде русской сказки, и в имени южнославянской *Юды,*

встречающемся и отдельно, как обозначение особых стихийных существ водного характера, и как нарицательное при имени Самовилы. Юда-Самовила, собственно, Самовила водная, "морская вила" болгарской повести о Троянских деяниях: Юда от корня und; сл. лат. *unda*, болг. *уда...*» (*Веселовский VI.* С. 265).

С. 64. *...жила черничкой...* — от *черница* (*устар.*) — монахиня.

Живет на синем море... — точная цитата духовного стиха «О книге Голубиной», в научном комментарии к которому раскрывается происхождение имени птицы-Стратим (*Баталин Н. И.* Древнерусские азбуковники // Филологические науки. 1873. Вып. 5. С. 65). См. также комм. к с. 50.

И где-где мы с ним ни путешествовали! — Рассказ Орифа построен на искусной контаминации образов, позаимствованных из источников разной жанровой природы: из древнерусских памятников письменности, былинного эпоса, народных сказок, из изображений лубочных картинок XVIII в. и подписей к ним.

Побывали мы и в Мазаическом царстве: такое есть девичье царство ~ а *девчонок при себе оставляют.* — Пересказ надписи к народной картинке 2-й пол. XVIII в. из собрания Ровинского. Ср.: «Мазическое <так!> царство девичье а сходятся они с ефиопыми згоду на год (.) мужески пол отдают ефиопом в их землю малых а женски пол оставляют» (*Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. II. С. 264—265; раздел «Землеописание»).

С. 65. *...под негасимым огнем живут ~ летят, как паутина...* — Источником описания удивительного народа стал список памятника апокрифической литературы XVII в. «Беседа трех святителей Василия великого кесарийского и Григория Богослова и Ивана Златоустого, с толкованием от патерика римского». Здесь рассказывается о неком «адовом жилище»: «то столпие стоит на огне неугасимом <...> туто есть люди крилати яко поучина мыслию, а смерти им несть, та же иного ничего, но все воздух Божии держит» (*Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописи Соловецкой библиотеки. СПб., 1890 С. 385. (*Сб. ОРЯС Имп. АН*; Т. LII. № 4)). Фантастический образ «летающих людей» проник в русскую народную гравюру. Ср. описание подобных эстампов: «В Беседе трех святителей упоминаются люди, живущие под негасимым огнем, и некоторые не пьют, не едят, а как паутина летят туда, куда их ветер гонит» (*Ровинский Д.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. IV: Примечания и дополнения. С. 376).

Алыберское царство — фантастический топоним из былины «Царь Саул Леванидович» (см.: *Кирша Данилов.* С. 173).

Окаменелое царство — фантастический топоним из одноименной народной сказки (см.: *Афанасьев-сказки II*. С. 280—282).

...ситного не достанешь... — Речь идет о хлебе, испеченном из пшеничной муки, просеянной через сито.

Пообещали мы им пирога с горохом... — ругательное выражение, содержащее подмену обсценной лексики. См.: *Михельсон М. И.* Русская мысль и слово: Свое и чужое: Опыт рус. фразеологии: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 36—37.

Поливянское царство — фантастический топоним, который соотносится с народной загадкой, содержащей символическое описание вселенной. Ср.: «Поле поливанское, много скота ивановского, один пастырь и два яхонта (небо, звезды, бог, луна с солнцем)» (*Даль В.*; раздел «Вселенная»).

...люди не люди ~ что-то в роде мышинного хвостика торчит. — Фантастические образы созданы на основе народных представлений о так называемых «людях-дивиях», населявших чужестранные земли, первые «свидетельства» о которых встречаются в русских, южнославянских и греческих списках романа об Александре Македонском — древнерусских «Александриях». Изображения этих иноземцев составили излюбленные сюжеты русских лубков. Ср. комментарий к подобной картинке «Люди дивие, найденные Александром Македонским», опирающийся на известный свод фрагментов из западноевропейских памятников литературы по географии, истории и этнографии XVI в.: «В Космографии Мюнстера, рядом с научными сведениями, приведены и описания див, существовавших будто бы в Африке близ озера Мерое, с собачьей головой, одноногих, одноглазых, безголовых, с лицом на груди...» (*Ровинский Д.* Русские народные картинки. Кн. IV. С. 373, 375) Ср. также упоминание о «людях-дивиях» в автобиографической прозе Ремизова: «...в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых, и людях с песьими головами, и людях—кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных “Александриях” у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, “уродливого”, чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство» (*Иверень-РК VIII*. С. 50).

Задний ум — зд.: запоздалый. Ср. поговорку: «Русский человек задним умом крепок».

С. 66. *У одного старика было десять сыновей и все они десять поехали на одной лошади пахать. ~ Похоже на то.* — Весь фрагмент восходит к тексту этнографической записи, сделанной на крестьянской свадьбе. Часть обряда, называемая «Яишница», состояла из застолья гостей, ожидавших молодоженов в родительском доме. Дружка, ис-

полняя роль тамады, пускался балагурить, обильно сдабривая свои речи скабрезностями эротического характера и провоцируя гостей на диалог. Оригинальный текст также содержал два стиха, первый из которых описывал непристойные действия «десятерых», а второй посвящался «Алене мохноногой» и также нес в себе смутный эротический подтекст. Как охарактеризовал сцену автор очерка, разговор принимал «характер пьяной болтовни, пьяной и пустой» (*Астров Н.* Крестьянская свадьба в с. Загоскине, Пензенского у.: (Бытовой очерк) // Живая старина. 1905. Вып. 3/4. Разд. II. С. 450–451).

С. 69. *Завертелся, как кубарь... — Кубáрь* (*устар.*) — детская игрушка в виде цилиндра, стесанного на конус; его простейшая форма также называлась «волчком».

С. 69–70. *Хочешь, заставлю для тебя пролезть сквозь бревно — во всю длину?* — Предложение обмануть, обморочить, заставить другого видеть то, чего нет на самом деле. Пример аналогичного трюка с прохождением «сквозь бревно» описан С. В. Максимовым в книге «Крылатые слова» (1-е изд.: СПб., 1890; см. также изд.: М., 1955. С. 307–308; статья «Отводить глаза»).

С. 70. *...гол, как лутошко...* — пословица, указывающая на бедность; от слова «лутоха» (*устар.*) — липка, с которой снята кора (содрано лыко). См.: (*Даль В.*; раздел «Достаток—Убожество»).

С. 72. *...пожалует сам Обезьяний царь.* — Важнейший литературный источник, послуживший отправной точкой в истории создания этого фантастического образа, был назван самим Ремизовым в книге, посвященной театру, «Пляшущий демон: танец и слово». Ср.: «Царь обезьяний Асыка Валахтантарарáхтаранаруфа, персонаж, возможный в “Подвигах Великого Александра”...» (*Петербургский буерак-РК X.* С. 255). Присутствие в «Александрии» темы людей с хвостами, а в некоторых редакциях — с овечьими хвостами; описание утопического царства рахманов; наконец, некое «питицкое царство», о котором в русском списке XV в. говорится: «А в той земле повстречали людей, ростом в локоть, пришли они Александру поклониться и принесли много меду и фиников; а люди те птицами назывались» (цит. по: Александрия: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подг. М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов. М.; Л., 1965. С. 105. (Лит. памятники)), — все это сближает характеристику обезьяньего царства в «Трагедии о Иуде...» со знаменитым романом. Весьма примечательна курьезная ошибка, вкравшаяся в сербский перевод греческого оригинала «Александрии»: «людие птицы» в русском тексте возникли из сербского списка, где фигурировало слово «питици», которое, в свою очередь, является калькой с греческого слова «πίθηκος» — обезьяны (Там же. С. 242). См. также о мифо-

логическом генезисе образа царя Асыки: *Обатнина 2001.* С. 179—181. О происхождении имени Асыка см. также версию, согласно которой имя персонажа восходит к имени вогульского князя (2-я пол. XV в.) — историческому герою вогуло-остяцких племен, населявших территорию северной части Урала (*Гречишкин С. С.* Царь Асыка в «Обезьяньей Великой и Вольной палате» Ремизова // Studia Slavica Hungarian. 1980. XXVI. № 1/2. S. 173—176; *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. М., 1989. Кн. III. Т. 5/6. С. 710, а также: *Розанов Ю. В.* Научная книга в творческом сознании А. Ремизова // *Исследования и материалы 2003.* С. 36—37). Однако наравне с этим предположением уместно указать на связь ремизовского персонажа с легендарным царем Асокой (Ашокой) — «первым покровителем и главным распространителем буддизма», который, согласно древним сказаниям, жил приблизительно за 240 лет до нашей эры. Легенды приписывают Асоке построение первых пирамид и возникновение первых зародышей индийской письменности: «это влияние Запада появилось только со времен Бактрианского царства», то есть начиная с индийского похода Александра Македонского (Материалы по истории китайской литературы: Лекции, читанные профессором С.-Петербургского Императорского Университета В. П. Васильевым. СПб., 1887. С. 191). Последний источник, вполне мог оказаться в круге чтения писателя, для которого культура и культовое искусство буддизма представляли собой очевидный интерес в 1909 г., о чем косвенно свидетельствует открытка с изображениями буддистских божеств, адресованная Ремизову В. Ф. Коммиссаржевской (см. об этом на с. 788 в наст. изд.).

Наш Ерусалим ~ пуп земной... — В народных представлениях Иерусалим как центр христианства считался также и начальной точкой Вселенной. Именно такое, центральное географическое местоположение занимала Палестина на картах Средневековья. Представление о Иерусалиме как начале всех начал также связано с символическим изображением омфаллоса в виде каменной чаши, хранящейся в иерусалимском храме Гроба Господня. Согласно преданию, это место, где свершилось спасение человечества после грехопадения и куда должны сойтись народы перед концом света. Сакральный символ упоминается в древнейшем памятнике письменности «Житие и хождение Даниила, игумена Русской земли», описывающем паломничество в Святую землю в 1106—1108 гг. (см.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 25—114). Непосредственным источником для метафорического образа Иерусалима как «пупа земного» могла также стать строка из духовного стиха «О книге Голубиной», приведенная

в сочинении И. Я. Порфирьева «История русской словесности» (Казань, 1897. Ч. 1. С. 314).

С. 72. *...а Обезьянское царство отсюда рукой подать...* — Описание местоположения царства несет в себе эротические корреляции, связанные с анатомией человеческого тела и ориентацией относительно пупка. Обратим внимание, что в первой редакции «Трагедии о Иуде...» эротические намеки данного отрывка были еще более явными. Ср.: «Тебе, конечно, известно, что наш Иерусалим — это пуп земли, а Обезьянское царство отсюда рукой подать, тоже в роде как на пупе стоит или около того там, где все начинается. Местность лесистая, жаркая, богатства несметные» (Золотое руно. 1909. № 11/12. С. 34). Подробнее об эротических подтекстах пьесы и авторского мифа о царе Асыке см.: *Обатнина 2001.* С. 172—178.

...все обалдевают... — от *балда* (Нижегор. губ.) — большой молот, кувалда.

С. 73. *Много приближенных? ~ У! Не сосчитаешь! ~ Скоморохи?* — Короткие характеристики обезьяньего народа и их предводителя позволяют соотнести ремизовского Царя Асыку и его приближенных с колоритными описаниями путешествия в Индию, запечатленными в памятнике древнерусской литературы «Хожение за три моря Афанасия Никитина». Ср.: «Обезьяны же живут в лесу, и есть у них князь обезьянский, ходит со своей ратью. И если кто их обидит, тогда они жалуются своему князю, и он посылает на того свою рать. И обезьяны, напав на город, дворы разрушают и людей побивают. Говорят, что рать у них весьма большая, и язык у них есть свой; детей они родят много, но которые родятся не в отца и не в мать, тех бросают по дорогам. Тогда индостанцы их подбирают и учат всякому рукоделью, некоторых же продают, но ночью, чтобы они не смогли убежать назад, а некоторых учат подражать лицедеям» (цит. по: Хожение за три моря Афанасия Никитина: 1466—1472 гг. / Пер. на совр. рус. яз. Н. С. Чаева. М., 1960. С. 61—62; см. также упоминание этого источника в статье: *Manouelian E.* Remizov's Judas: Apocryphal legend into Symbolist drama // Slavic and East European Journal. 1993. Vol. 37. № 1. P. 62—63). С другой стороны, в русской христианской традиции скоморохи как насмешники, плясуны и инициаторы народных игрищ (языческих по своему генезису) ассоциировались с бесами. «Яко же труба, гласящи, собирает вой, молитва же творима совокупляет ангели божия, а сопели, гусли, песни неприязньскы, плясанья, писканья собирают около себе студныя бесы» (*ПСРЛ II.* № 90). Подробнее см.: *Власова.* С. 21—52. Искусство скоморохов с XVI в. подвергалось государственным гонениям. Уложение Стоглавого собора 1551 г. поставило вне закона

традиционные для средневековой Руси скоморошьи зрелищные представления и самих «веселых людей». Подробный обзор древнерусских памятников письменности, содержащих порицание скоморохов как инициаторов необузданного народного веселья, сопряженного с языческими плясками, песнями и игрищами, был собран в книге А. С. Фаминцына «Скоморохи на Руси» (СПб, 1889), несомненно, известной Ремизову. В этом же исследовании был представлен анализ функции маски в традиции скоморошества (с. 84—85). Колорит приближенных Асыки сопоставим также с описанием скоморошьих забав в книге И. Е. Забелина, который пересказал содержание законодательных документов XVI в., а именно «...решения Стоглава и поучения его родного брата — Домостроя — об искоренении бесовских мирских игр, сатанинских песен и позорищ, вообще о том, чтобы живым мирским людям устроить свое житие по старческому началу, т. е. в домах, на улицах и в полях песен не петь, по вечерам на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, в ладони не бить, т. е. в хороводы не играть и игр не слушать» (цит. по: *Забелин И. Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2: Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Изд. 2-е, доп. М., 1872. С. 448—440).

Мало ли какие бывают знаки: ну, у одних звезды, у других звери, а у третьих это... — «Обезьяний знак» как символическое изображение особого статуса подданных Царя Асыки, отличающий их от простых смертных, изначально был придуман Ремизовым для детской игры, а впоследствии стал эстетическим атрибутом тайного ордена «Обезьянья Великая и вольная палата» или «Обезвелволпал». Ср. авторское объяснение функционального назначения знаков: «Обезьянья палата возникла в 1908 году, когда я писал “Трагедию о Иуде принце искариотском”: обезьяний царь Асыка, действующий в трагедии, награждает обезьяньими знаками. А сама мысль об обезьяньем знаке вышла из игры. Проездом в Петербург каждую осень останавливались в Москве. Из писателей в Москве об эту пору встретить кого было не так просто, все разъезжались по всяким Малаховкам. И я играл со своей маленькой племянницей Ляляшкой (Елена Сергеевна Ремизова). Надо было что-нибудь особенное придумывать. Она приставала ко мне сделать ей такое, чего ни у кого нет. Вот тут-то я и сделал ей обезьяний знак “для ношения тайно”. Этот знак она, конечно, потеряла, и на следующую осень пришлось новый делать, а для пущего бережения знак висел на стене на видном месте — и никто не мог догадаться, что это означает: висит, а не известно что, а Ляляшка помалкивает» (*Ремизов А.* Кукха. Розановы письма / Изд. подг. Е. Р. Обатнина. СПб., 2011. С. 39. (Лит. памятники)). Однако сохранившийся эпистоляр-

ный документ 1908 г. с очевидностью свидетельствует, что первый обезьяний знак в виде «красного подвеска», обладательницей которого стала Е. С. Ремизова, не имел ничего общего с теми графическими миниатюрами, создаваемыми писателем начиная с 1916 г. и на протяжении многих лет для избранных членов Обезьяньей Палаты; см.: На вечерней заре: Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1908 год / Вступ. ст., подг. текста и комм. Е. Р. Обатниной. С. 180). Первые «обезьяньи знаки» были нарисованы Ремизовым в конце 1916 г. и некоторое время (до 1918 г.) были единственным и наиважнейшим «знаком отличия» для «служилых людей» царя Асыки. Эти артефакты представляли собой небольшие квадратики картона с рисунком, вписанным в единообразную композицию. Соответственно первоначальному назначению, описанному в тексте «Трагедии о Иуде...», они отражали мифологический образ каждого конкретного члена Палаты, удостоенного звания «кавалера обезьяньего знака I степени». Индивидуальный титул имярека обязательно содержал геральдический символ, например, «со звездами» (В. Я. Шишков), «с птичьим пером» (К. А. Сюннерберг), «с хвостом и лапою» (П. Е. Щеголев), «с кисточками» (Н. А. Клюев), «с заяшным глазом» (А. А. Блок). Подробнее см.: *Обатнина 2001*. С. 126—131. Нередко в центре рисунка оказывалось достаточно натуралистическое изображение одного или нескольких фаллосов. Таковы были, например, обезьяньи знаки П. Е. Щеголева, И. В. Жилкина (см.: *Обатнина 2001*; раздел «Коллекция). Фаллическая тема «обезьяньих знаков» имела прямые корреляции с образом Царя Асыки. Подробнее см.: Там же. С. 172—178).

С. 74. *Обезьян Великий — Валах — Тантарарах — Тарандаруфа Асыка Первый.* — Необычное имя царя Асыки Ремизов позаимствовал из одного русского фольклорного текста, помещенного в известном сборнике «Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым», где встречается именно такое бессмысленное слово (см.: *Кирша Данилов*. С. 275). См. первое указание на источник имени царя Асыки: *Доценко С.* Почему обезьяна кричит петухом: К объяснению одного мотива в творчестве А. М. Ремизова // Wiener slawistischer Almanach. 1998. Bd. 42. S. 117—121. Об этимологии этого выдуманного сочетания фонем в научной литературе высказывалось следующее мнение: «В веселой, по-видимому, плясовой песне, где герою говорят "потанцуй" и он начинает "скакать припеваючи", есть припев со словами, слитно данными в оригинале рукописи <...> "валахтантарарахтарандаруфу". Часть этого словесного слитка может быть расценена как искажение бурятских слов в русских устах и русской орфографии XVII в.» (*Горелов А. А.* Диффузия элементов устнопоэтической техни-

ки в Сборнике Кирши Данилова // Русский фольклор. Л., 1974. Т. 14: Проблемы художественной формы. С. 192). Далее автор статьи приводит возможные однокоренные слова бурятского языка, означающие глаголы: плясать, играть, веселиться. См. также версию, согласно которой сложное имя Асыки является фонетическим эквивалентом слова «абракадабра», имевшего в гностической традиции магический смысл (*Обатнина 2001*. С. 182).

На востоке зажглась хвостатая звезда. — Ср.: «И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец» (Мф 2: 9).

А у нас по поднебесью медведь летал... — Текст восходит к народным «небывальщинам» или «небылицам». В частности, сходный мотив был опубликован в фольклорной записи от М. Д. Кривополеновой в кн.: *Григорьев 1*. С. 194.

С. 75. *А у нас безрукий яйцо подобрал ~ безногого в погоню погнал*. — Контаминация шуточных пословиц. Ср.: «Безрукий клеть обокрал, голопузому за пазуху наклал, слепой подглядывал, глухой подслушивал, немой караул закричал, безногий в погонь погнал» (см.: *Даль В.*; раздел «Неправда—Ложь»).

С. 76. *Обезьяний царь, схватив золотое яблоко...* — Мотив «золотого яблока» пришел в пьесу из апокрифа о Иуде. См. список апокрифа из сборника П. А. Бессонова «Калики перехожие» (М., 1863. Вып. 4. С. 210—214), где яблоко названо «доброзрачным плодом», а также другую редакцию апокрифа в Сказании о Иуде-Предателе св. Иеронима (*Костомаров Н. И.* Собр. соч. СПб., 1903. Кн. 1. Т. 1. С. 192—193). Яблоко как мифологический символ бессмертия также латентно связан с генезисом Обезьяньего царя Асыки, который, безусловно, определен индуистской и буддистской мифологией и соотносится с эпохой великих походов на Восток Александра Македонского. В частности, Асыка, несомненно, дальний родственник персонажа индийского эпоса «Рамаяна» обезьяньего бога Ханумана (см. об этом также в статье: *Lampl H.* Aleksej Remisov's Beitrag zum russischen Theater // Wiener Slavisches Jahrbuch. 1972. Bd. 17. S. 163), который, в свою очередь, стал прародителем царя обезьян Сунь Укуна — героя классического китайского романа У Чэнъэня «Путешествие на Запад» (XVI в.). Китайский царь обезьян обнаруживает сходные с ремизовским персонажем черты характера, а также его похождения содержат мифологический мотив «золотого персика» как источника бессмертия (ср. «золотые яблоки» апокрифа об Иуде, а также «молодильные яблоки» русских народных сказок). Подробнее см.: *Обатнина 2001*. С. 180—181.

С. 77. *Шантряп* — оборванец (*арханг.*). Употребление слова, очевидно, имеет латентную связь с сюжетом одноименной фольклорной

сказки про обманутого мужа, известной по записи Н. Е. Ончукова (опубл. в 1908 г.). См. также: Заветные сказки из собрания Н. Е. Ончукова / Изд. подг. В. Еремина и В. Жекулина. М., 1996. С. 140—141. (Рус. потаенная литература).

С. 79. *Проклятая середа, — бесталанный день!* — Присловье, нередко использовавшееся в причитаниях. Ср. «Плач вдовы по муже», опубл. в книге «Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Ч. I: Плачи похоронные, надгробные и надмогильные» (М., 1872): «Мы с тобой, да свет спорядная суседушка, / Во бессчастный день во пятницу засияны, / В бесталанный день во сéреду вспорожены...» (цит. по: Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым. Т. 1: Похоронные причитанья / Изд. подг. Б. Е. Чистова, К. В. Чистов. СПб., 1997. С. 31. (Лит. памятники)).

С. 85. *Непорядная* — правильно: непорадная, то есть безрадостная. Этот эпитет, несомненно, позаимствован из текста народного причитанья, приведенного в книге А. В. Терещенко «Быт русского народа» (1848). Ср. авторское примечание на с. 95, а также следующий комм.

Думала ли я, гадала ли я ~ пробудись от непробудного тяжкого сна! — Монолог Сибории построен на дословных цитатах из фольклорной записи народного причитания. Ср.: «Они выхваляют покойника или покойницу предлинными причитаниями: “Ах ты, моя сизая голубка! Недолго по свету гуляла; не долго твой дружок тобою любовался. Ах ты, моя родная! Все родные по тебе плачут, и твоя бабушка помираючи голосит теперь и всегда. <...> Думала ль я, гадала ли я, что доживу до печального расставанья и буду охать в тоске и в беде. Не взмолилось мне, горемычной, кручиниться, пришлось мне говорити тоску лютую, гробовую. <...> Бедная головушка, с утра до вечера кручинная! Ты душа, мой ангельчик, была белее снега белого, румянее солнца огненного, миловиднее луны серебристой, а теперича? О, ох! Вздохни, отзовися, аль ты полюбила сырую мать землю, забыла свою родную? Подымались метели со снегами, то на наше бедованье; выходили тучи из-за облак вьюгами грозными, то на наше сетованье: они унесли наш свет ненаглядный; они зарыли и землей прикрыли. <...> Звезды взойдут огнекрупными слезами, на тебя взглянут и падают, а ты, дитятко дорогое, одна не шелохнешься! Сорву ли цветочки, положу ли на могилку, они завянут от моих слез, слез горючих! Кто выпьет мою воду, как не сырая земля! О ты, моя незапамятная! Во сне, али наяву я плачу рыданьем и тебя не вижу? <...> скажи, хочь на ушко, порадуй не порадную, обними обнимающую тебя. Проснись, пробудись, аль ты спишь вековым сном”» (*Терещенко А.* Быт русского народа. Ч. 3: 1. Времясчисление. 2. Крещение. 3. Похороны. 4. Поминки. 5. Дмитриевская суббота. СПб., 1848. С. 100—102).

С. 86. *Ко мне явился крылатый юноша и опалил меня...* — Ср. евангельский мотив Благовещенья.

С. 89. *...то в бую и в шуму...* — Ср. однокоренное слово «буйвище», обозначающее выгон для скота, где происходили веселые молодежные игры и пляски. Народные схождения на буйвища назывались «гон на буй».

С. 90. *Солнце не лжет.* — Реплика Иуды заключает в себе аллюзию к мифологии Судиц — предсказательниц судьбы, происхождение которых в западнославянском фольклоре тесно связано с солярным комплексом сюжетов, утверждающих тему «солнца-судии». См. об этом в статье Потебни «О Доле и сродных с нею существах», где ученый, раскрывая значение чешской поговорки «Дожидайся солнцевой матери, Божия суда», пояснял: «Судица — мать солнца в чешск. ск<азке>». Далее, опираясь на мнение А. Н. Афанасьева в его исследовании «О значении рода и рожаниц» (опубл.: Архив историко-юридических сведений, относящихся до России. 1855. Кн. 2. Ч. 1. С. 138), он конкретизировал мифологическую связь судьбы, ее предсказательниц Судиц и солнца: «Славяне <...> назвали судьбу судом Божьим и матерью солнца, п. ч. ее приговором создалось и самое солнце, источник всякой жизни» (*Потебня А. А.* О Доле и сродных с нею существах. С. 41).

С. 92. *У тебя нет больше тени!* — Мотив исчезновения тени получил распространение в сказаниях западноевропейского фольклора о человеке, продавшем душу дьяволу, и нашел отражение в сюжете литературной сказки «Удивительная история Петера Шлемиля» А. фон Шамиссо. По поверьям русского народа, наличие тени является подтверждением живой души человека, а ее отсутствие говорит о наступившей смерти. О народных приметах, «связующих идею смерти с тенью человека», см. также: *Афанасьев-воззрения III.* С. 213; гл. XXIV «Души усопших». Таким образом, реплика Ункрады в финале пьесы вновь актуализирует тему непреодолимого рока, под гнетом которого каждое значимое событие жизни Иуды (в заключительной сцене — его нравственный выбор) неминуемо связано с его гибелью.

Иуда Предатель

Впервые опубликовано: Воздетые руки: Книга поэзии и философии. М.: Орифламма, 1908. С. 6–21.

Рукописные источники: 1) Беловой автограф, с авторской датировкой: 1903; в конце текста указание адреса Ремизова в 1903 г.: Киев, Безаковская 20, 17, на обороте последнего листа штамп: Лит. Музей. Всерос. Союза писателей и номер регистрации <?>: 1224 // ИРЛИ.

Ф. 627. Оп. 2. Ед. хр. 70; 2) Беловой автограф с авторской датировкой: 1903 // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 1.

Другие публикации: 1) В составе сборника «Чортов лог и Полунощное солнце: Рассказы и поэмы» (СПб.: Eos, 1908), под названием «Иуда» (с. 295—310); 2) В составе изд.: *Сирин 8*, под названием «Иуда Предатель» (с. 273—283); 3) В приложении к изд.: Трагедия о Иуде принце Искариотском: В 3-х действиях (1908). Пг.; М.: Изд. Театр. отдела Нар. Комиссариата по просвещению, [1919]. («Репертуар». Русский театр; № 26), под названием «Иуда Предатель» (с. 61—72).

Поэма «Иуда», написанная в 1903 г., тематически связана с пьесой Ремизова «Трагедия о Иуде принце Искариотском». Оба произведения были созданы в результате последовательного продвижения писателя в работе над художественной разработкой апокрифических сказаний, касающихся образа Иуды Искариотского. В поэме Ремизов один из первых среди литераторов начала XX в. поставил художественной задачей раскрыть психологическую и морально-нравственную мотивировку предательства «первого ученика» Иисуса Христа. Этот персонаж евангельской истории здесь представлен в трагическом звучании как образ избранного Божественным провидением героя, жертвующего своей честью и жизнью во имя подвига Спасителя. Рассматривая поэму и пьесу «Трагедия о Иуде Искариотском» как часть единой концепции человеческой судьбы, Ремизов дважды републиковал текст поэмы в составе литературного приложения к печатным редакциям трагедии — в восьмом томе Собрания сочинений писателя (1912), а также в издании Наркомпроса (1919).

Первое упоминание о поэме встречается в письме к жене от 26 июня 1903 г.: «Взялся за “Иуду” <...> Вчитываюсь в евангелие, чтобы изобразить “рамку”» (На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подг. текста и комм. А. Д’Амелия // Europa Orientalis. 1985. Vol. 4. P. 175). К 25 октября работа была завершена и рукопись отправлена Брюсову в издательство «Скорпион» для альманаха «Северные цветы» (*Брюсов*. С. 167). Однако вскоре между издательствами «Скорпион» и «Гриф» (издатель — С. А. Соколов) развернулась острая конкурентная и идеологическая борьба, и автор оказался в сложной ситуации: «“Иуда” будет напечатан, если я не участвую в “Грифе”, а я в Гриф послал стихи и ответ уж получил о принятии» (Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Ч. II. Одесса. Херсон. Одесса. Киев (1903—1904) / Публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 г. СПб., 2002. С. 187). Возможно, этим обстоятельством объясняется отказ Брюсова напечатать это произведение в «Северных цветах». Поэма была высоко оценена Вяч. Ивано-

вым, который был ознакомлен с ее текстом еще в рукописи (см.: [*Брюсов В. Я.*]. Переписка с Вячеславом Ивановым. 1903—1923 / Предисл. и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // *ЛН*. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 466). Подробнее о поэме см.: *Lampl H*. Aleksej Remizov's. Betrag zum Russischen Theater. S. 136—183. Фактически, Ремизов был первым среди писателей-модернистов, кто интерпретировал образ Иуды, отступив от канона Православной церкви. Ср. с повестью Л. Андреева «Иуда Искариот» (1907) и ее анализом в статье М. Волошина «Некто в сером» (1907), а также с его незаконченным сочинением «Евангелие от Иуды» (1908), опубл. В. П. Купченко (Наука и религия. 1992. № 2. С. 16—19: см. подробно: *Волошин М*. Собр. соч. М., 2007. Т. 6. Кн. 2: Проза 1900—1927. С. 586—594; 927—930, коммент. А. В. Лаврова). Увлечение литературной обработкой евангельского сюжета о Иуде сказалось и в работе Ремизова над переводом поэмы «Иуда» («Judasz») польского поэта Яна Каспровича, который был подготовлен к печати в начале 1904 г., но так и остался неопубликованным (см.: *Брюсов*. С. 174). Включение поэмы в цикл «Полунощное солнце» в качестве его третьей части объясняется единой темой тюремного заточения и ссылки, которая объединяет все произведения, составившие эту композицию. В этом смысле поэма «Иуда» развивает автобиографический мотив, связанный с комплексом навязанной вины — несправедливых подозрений в предательстве, которые роковым образом преследовали Ремизова на его путях по тюрьмам: «Об Иуде, как пламеннике веры и венце всяких страданий, сколько раз думал, особенно в скитаниях по тюрьмам, когда рушились все эти трухлявые перегородки, что жизнь нашу разделяют, и сердце человеческое, такое горячее и сиротливое, странным своим голосом подавало голос» (*Брюсов*. С. 172—173; письмо В. Брюсову от 13 января 1904 г.). Подробнее этот автобиографический мотив был проанализирован в статье С. Н. Доценко «“И к злодеям причтен”. Тема предательства в поэме А. Ремизова “Иуда”» (*Исследования и материалы 2003*. С. 43—54). Интерпретируя предательство Иуды, как исполнение величайшего злодеяния во имя «победы горней», Ремизов шел вразрез с ортодоксальным толкованием, чем создавал предпосылки для цензурных преследований в соответствии с 75-й статьей Уголовного уложения о применении судебных санкций за преступные действия, препятствующие «отправлению общественного христианского богослужения». На актуальность возможных гонений указывает ремизовский инскрипт на сборнике «Воздетые руки»: «Максимилиану Александровичу Волошину эту книгу поэзии и философии (статья 75 Уголовного уложения 1903 г.) на Красную горку подношу.

А. Ремизов» (*Гречишкин С. С., Лавров А. В.* М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения: Сб. науч. тр. М., 1981. С. 98). Два сохранившихся беловых автографа имеют значительные разночтения, отличаясь также и от последующих печатных редакций. В 1919 г. поэма под названием «Иуда Предатель» была напечатана в одной книге вместе с пьесой «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (1908). В последней печатной редакции текст поэмы предварялся эпиграфом: «У Христа Иуда — / он первый был / Си верующий — —». Вероятно, эпиграф (как и название) восходит к исследованию проф. М. Д. Муретова «Иуда Предатель» (Богословский вестник. 1905. Т. 2. Июль/авг. С. 539—559; Т. 3. Сент. С. 39—68; 1906. Т. 1. Янв. С. 32—68; Февр. 246—262). Ср.: «...Иуда Искариот из числа Двенадцати апостолов, ближайший ученик...» (1905. Т. 3. С. 47).

С. 97. *Марная* — туманная, мглистая.

«И иже аще мене ради погубить свою душу обрящет ю». — Ср.: «Ибо, кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу свою ради Меня, тот сбережет ее» (Лк 9: 24).

...обезображенная голова Пророка... — Иоанн Предтеча и Креститель Господен был обезглавлен по приказу царя Ирода. (Мф 14: 6—12; Мк 6: 21—29).

С. 98. *...крик проклятых свиней Геркесина...* — Подразумевается свиное стадо, в которое вошли бесы, чудесно бросившееся с обрыва в море по слову Иисуса, излечившего двух бесноватых в Гергесинской стране (Мф 8: 28—34).

Навзрыд рыдали в смятенье стены Иаира... — образное упоминание сюжета об исцелении Иисусом дочери Иаира — начальника синагоги (Мк 5: 22).

С. 99. *Молвь* — то же, что и молва.

С. 100. *Лазарь* — брат Марфы и Марии, которого Иисус воскресил из мертвых на четвертый день после смерти (Ин 11).

...осудят Бога, — как Адама... — зд.: осудят Иисуса Христа как простого человека.

«Един, един от вас»... — Ср. со словами Иисуса, обращенными к ученикам: «...истинно, истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня» (Ин 13: 21).

С. 101. *«Аще веру имате и не усомнитесь не токмо смоковничное сотворите».* — здесь «смоковничное» как преждевременное и бесплодное; ср. с запретом Иисуса собирать плоды смоквы раньше положенного срока (Мк 11: 13—14). Ср. также: «...если кто скажет горе сей: “поднимись и ввергнись в море”, и не усумнится в сердце своем, но

поверит, что́ сбудется по словам его, — будет ему что ни скажет» (Мк 11: 23).

С. 102. *«Еже твориши, скоро сотвориши»...* — «Что́ делаешь, делай скорее» (Ин 13: 27); слова Христа, обращенные к Иуде, указывающие на его скорое предательство.

С. 103. *Кедрон* — ручей, за которым располагался Гефсиманский сад — место, где Иуда передал Иисуса Христа под стражу слуг первосвященника (Ин 18: 1—2).

...неотвратимой Чаши... — зд.: судьба. Ср.: «Отче Мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя» (Мф 26: 42).

Равви — букв.: Господин мой, или учитель; почетный титул, который присваивался в Иудее известным учителям или законникам.

С. 104. *И Петр ушел от Каиафы, в тенях презренья...* — Имеется в виду сцена второго отречения Петра от Учителя, когда Христос был схвачен и приведен к первосвященнику Каиафе (Ин 18: 14—17).

С. 105. *Песней Песнь* — подразумевается «Песнь Песней» — книга высокой библейской лирики, приписываемая Соломону.

Иегова — одно из имен Бога (Исх 3: 14).

...облака Синая... — Синай — гора, на вершине которой израильтянам был дан закон Божий; облако символизирует присутствие Бога среди своего народа.

Новая скрижаль — зд.: Новый Завет; скрижали — две каменные доски, на которых Господом были начертаны 10 заповедей Закона Божьего.

С. 106. *Старейшины* — лица, обладавшие в Иудее различными должностными полномочиями в государственных и церковных делах.

Действо о Георгии Храбром

Впервые опубликовано: Литературный Альманах / Издание «Аполлона». СПб., 1912. С. 117—162.

Прижизненные издания: 1) *Шиповник 8.* С. 185—266; 2) *Сирин 8.* С. 185—266.

Автографы и авторизованные тексты: Наборная рукопись *Шиповник 8* — вырезка из Литературного Альманаха с незначительной правкой черными и красными чернилами. Л. 80 (заглавие и список действующих лиц) — Автограф // ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263. Л. 80—116.

Печатается по тексту *Шиповник 8.*

Тексты молитв Георгия и молитвенных возгласов действующих лиц приводятся по старой орфографии.

Указанные Ремизовым в авторском примечании источники текста «Действа о Георгии Храбром»: 1) *Кирпичников*; 2) *Веселовский II*: Св. Георгий в легенде, песне и обряде; 3) *Рыстенко. Легенда о св. Георгии*. Кроме того, Ремизов пользовался изданиями: 1) *Григорьев: 1, 3*; 2) *Ончуков*. В поле зрения писателя находились также издания «Песен, собранных П. В. Киреевским», «Сборник Кирши Данилова» и другие публикации былин и духовных стихов.

В основе произведения — сказание о житии и мучениях св. Георгия и «Чудо Георгия о змие и о девице», а также русские духовные стихи, отражающие эти легенды.

Замысел драматического произведения о святом Георгии возник у Ремизова, вероятно, весной 1909 г. В письме от 3 сентября этого года он делился своими мыслями с другом и советчиком И. А. Рязановским: «<...> проходя около Синодальной типографии, увидал я в лавке в витрине выставленную икону: "Житие св. Георгия". На этой иконе в квадратиках представлено <так!> с подписями вся жизнь Георгия. Не знаете ли, где я мог бы достать снимок с этой иконы, если таковой имеется? Весной много думал о "Чуде Георгия", а тут, как взглянул на эту икону, так что-то будто вспомнил и хотелось бы мне ее перед глазами держать» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 31).

Подготовительная работа над «Действом о Георгии Храбром», включающая в себя и изучение научной литературы, велась параллельно с написанием повести «Крестовые сестры» летом 1910 г., когда Ремизов находился в санатории на территории Финляндии. В письме к тому же адресату от 14 июня он сообщал: «За это время я прочитал I т. и III т. "Былин" Григорьева, теперь Ончукова читаю. Делаю выписки для "Действа о Георгии". Затем прочитаю Киреевского (у меня он есть) и перечитаю Киршу <Данилова>. Гильфердинга мне даст Аничков. Нет ли у Вас Рыбникова, Истомина, Маркова, Тихонравова и Миллера. Читая Григорьева, я убедился, что очень это полезно будет для словаря моего "Действа"» (Там же).

В целом пьеса была закончена весной 1911 г.: «"Действо о Георгии" написал, но всякие подробности буду делать у Вас. На июнь месяц к Вам приеду в Кострому» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 31; письмо Ремизова к Рязановскому от 6 апреля 1911 г.).

Ремизов надеялся опубликовать «Действо о Георгии Храбром» в журнале «Русская мысль», редактором литературного отдела которого был В. Я. Брюсов. 20 апреля он писал Брюсову: «Посылаю Вам "Действо о Георгии Храбром". Это "Действо" войдет в VI т. Собр<ания> Сочин<ений>, которое выйдет после Рождества 1911 г. Не найдете ли возможным напечатать в август<овской> книжке "Р<усской>

М<ысли>". Известите меня, пожалуйста. Сейчас я уезжаю за границу и адрес Вам пришлю на той неделе» (*Брюсов*. С. 213). Перед своим отъездом в Париж Ремизов передал рукопись и сопроводительное письмо Р. В. Иванову-Разумнику для отсылки в редакцию. Однако Иванов-Разумник смог отправить рукопись только в начале мая. Он сообщал Ремизову о «Действе» в письме от 2 (15) мая 1911 г.: «Я перечту его, и тотчас же отошлю Брюсову, вместе с Вашим письмом» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 115). В архиве Иванова-Разумника сохранилась обложка от папки с наклеенным на нее рисунком Ремизова — сценографическим эскизом «Действа о Георгии Храбром» (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 275; рисунок воспроизведен на форзаце наст. изд.).

Из Парижа Ремизов несколько раз запрашивал Брюсова о судьбе своей пьесы — в письмах от 8 мая (25 апреля) и 13 июня (31 мая). Его последнее письмо было отправлено 4 (22) июня 1911 г.: «Недавно узнал, что "Действо о Георгии" Вам доставлено из Петербурга с большим запозданием. "Действо" войдет в VI т. Собр<ания> соч<инений>, этот том выйдет после Рождества. Если все складывается благополучно, прошу и гонорар: выслать мне авансом через какой-нибудь банк» (*Брюсов*. С. 216). К тому времени Брюсов уже отправил Ремизову уведомление об отказе печатать «Действо о Георгии» в «Русской мысли»: «А "Действо" Ваше, увы!, в 1911 году напечатать невозможно: места нет решительно. "Действо" Ваше мне очень нравится, мне кажется, что это лучшая Ваша драма. Но мне нет возможности вместить в этот год даже давно принятые рукописи. Простите и сообщите, что мне делать с рукописью Вашего "Действа"» (*Брюсов*. С. 215; письмо от 2 июня 1911 г.). Ремизов, по-видимому, распорядился переслать рукопись Иванову-Разумнику, который отвечал ему 21 июня (3 июля) 1911 г.: «"Георгия" здесь не получал; вероятно он ждет меня в Царском, куда я еду через 5—6 дней. Итак, Брюсов его не принял: очевидно, надо было поберечь место для какого-нибудь романа Миртовой или Сергеенко. Ай-да Брюсов!» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 115).

В письме от 17 мая 1911 г. редактору журнала «Русская мысль» П. Б. Струве Брюсов так обосновал свой отказ: «"Действие" написано очень искусно, и из драматических апокрифов Ремизова это — едва ли не самый удачный. Но "принять" его затрудняюсь по трем соображениям. 1) Все же это вещь на "любителя"; не всякому интересна хитрая стилизация Ремизова, а многим она и несносна. 2) Ремизов настаивает на помещении своего "Действа" в августовской книжке <...>, а у нас места в беллетристическом отделе менее чем мало. 3) Я не знаю, насколько приемлемы условия гонорара, требуемые Ремизовым: 250 р<ублей> с листа, — а в "Действии" что-то около *3-х ли-*

стов!» (Литературный архив. М.; Л., 1960. Вып. 5. С. 342). В ответе Брюсову П. Б. Струве также счел сроки публикации и запрашиваемый Ремизовым гонорар неприемлемыми (Там же. С. 215—216).

Вопрос о публикации «Действа о Георгии Храбром» оставался открытым, и Ремизов предложил его журналу «Аполлон», где секретарем редакции был Е. А. Зноско-Боровский. Еще в 1910 г. Ремизов получил от него приглашение участвовать в альманахах «Аполлона», которые предполагалось издавать в течение 1911 г. 30 сентября 1910 г. Ремизов отвечал Зноско-Боровскому: «Приношу благодарность за предложение участвовать в альманахе “Аполлона”» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3615).

В редакции «Аполлона» пьесу встретили благосклонно. В письме 1911 г. Зноско-Боровский писал автору: «Многоуважаемый Алексей Михайлович, нам очень радостно Ваше предложение и пришло оно очень кстати: мы как раз собирались Вам писать. Ваше “Действо” ждем и рассчитываем напечатать в “Альманахе”, который выйдет в начале осени» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 112. Л. 12). Пьеса была принята в альманах, и начались долгие переговоры о гонораре. 18 (31) июля 1911 г. Ремизов сообщал: «Заходил я сегодня к Вам в редакцию, хотел Вас увидеть и поговорить о “Георгии”, но мне сказали, что Вы только в среду будете в 3 ч<аса>. Напишите, пожалуйста, Евгений Александрович, сколько денег кладется за “Георгия”, и не могу ли я получить их авансом теперь. Я считаю лист 200 руб<лей>» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3615). Вопросы относительно гонорара решались создателем и редактором журнала «Аполлон» С. К. Маковским. В недатированном письме Зноско-Боровский писал: «Думается, что, т. к. “Храбрый Георгий” еще не напечатан, что всего гонорара дать будет нельзя (он и неизвестен), но можно будет выдать авансом часть его. Что касается размера гонорара, то я об этом поговорю с С<ергеем> К<онстантиновичем>, хотя не знаю, как он согласится на Ваше желание — ведь “Георгий” написан в диалогической форме» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 112. Л. 10). В другом, также недатированном письме Зноско-Боровский сообщал: «Первая выдача из кассы будет Вам 200 р<ублей>. Со своей стороны я еще пишу С<ергею> К<онстантиновичу> о Вашем гонораре, не знаю, каков будет результат» (Там же. Л. 7). Аванс Ремизовым был получен не полностью, на что он сетовал секретарю редакции 20 июля (2 августа) 1911 г.: «Вы мне сказали, что 200 руб<лей> получу я аванс. Был я в “Аполлоне”, дали мне 150 р<ублей>, а 50-ти руб<лей> не додали, обещали прислать на дом. И нет денег, не присылают. Очень прошу Вас, сделайте распоряжение, мне необходимы сейчас эти 50 руб<лей>» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3615). Недостающая сумма

была выдана писателю с большой задержкой, на письме имеется резолюция красным карандашом: «Исполнить. 20.X/1911». 12 (25) октября Ремизов вновь спрашивал: «Просил бы у Вас *еще один экземпляр* до выхода “Альманаха”. <...> Евгений Александрович, скажите мне, могу ли я еще получить за “Георгия”? Аванс у меня 200 руб<лей>» (Там же). Размер гонорара за «Действо о Георгии Храбром» все еще не был определен, и Ремизов был вынужден снова и снова возвращаться к этому вопросу. В письме от 21 октября (3 ноября) он предложил свой расчет: «Из “Георгия” вышло 3 печатных листа. Ну, давайте считать лист по 200 руб<лей>. Ведь 200 руб<лей> за 1 л<ист> цена не страшная, правда? А за все, стало быть, 600 руб<лей>. 600 руб<лей> за все, за всего “Георгия” — гонорар не великий, правда? Вы говорите, сейчас трудно было бы платить. Хорошо, а в ноябре, 15 ноября? Если возможно, очень бы просил числа 15-го ноября 400 р<ублей> мне выдать. Известите, пожалуйста, более или менее точно, когда я мог бы получить» (Там же). Редакция «Аполлона» не была склонна принять предложение Ремизова, Зноско-Боровский в письме без даты отвечал: «С. К. Маковский уехал до середины ноября в Париж, и я написал ему туда о Вашем расчете касательно “Действа”. Я думаю, что он его найдет немного высоким: во-первых, потому что в “Действе” менее 3-х листов, во-вторых, потому что он найдет — при нашей печати — цену за лист несколько преувеличенной. Я не могу пока указать, какой гонорар предложит он, но уверен, что мы тогда сговоримся. Что касается срока уплаты, то мы считаем, что мы должны уплатить по выходе «Альманаха», т. е. в конце ноября (или в середине — за это не ручаюсь), но в начале ноября мы, вероятно, сможем не всю сумму, но хоть часть ее Вам выдать» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 112. Л. 9). В следующем письме Ремизов был вынужден отступить от первоначального расчета: «Да, трех листов в “Георгии” нету. На листы и не будем считать, а целиком за все произведение. Пусть будет 500 руб<лей>. Я получил 200 руб<лей>, еще мне получить 300 руб<лей>. Евгений Александрович, мне крайне нужны деньги. Я думаю, что Сергей Константинович в 500 руб<лей> не найдет великим гонорар за “Георгия”, напишите ему. Так дела повернули, что до 15-ого ноября мне необходимы эти деньги. Напишите Сергею Константиновичу и пришлите мне деньги на дом. Ей Богу, 500 руб<лей> — это немного» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3615; письмо от 26 октября (8 ноября) 1911 г.; у Ремизова ошибочно поставлена дата 26 (4) октября)). В письме от 25 ноября (8 декабря) <1911 г.> Зноско-Боровский сообщал Ремизову: «“Альманах” будет Вам прислан в 2 экземплярах. К сожалению, он еще не вышел и появится лишь в начале будущей недели. Что касается Вашего гонорара,

то лучше всего спишитесь о нем с С<ергеем> К<онстантиновичем> <...>, т. к. я от него получил только телеграфный ответ. Он предлагает за «Георгия» 400 р<ублей>. Я ему писал о Вашем желании» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 112. Л. 5). В недатированном письме, очевидно приложенном к экземпляру альманаха, Е. А. Зноско-Боровский писал: «Многоуважаемый Алексей Михайлович, посылаю Вам, как Вы просили, еще экземпляр Вашего “Действа” и очень прошу, если заметите какие-нибудь опечатки, меня о них известить. Я очень Вас прошу немного подождать с новой выдачей гонорара — сейчас нам это было бы очень трудно. Надо, когда еще же <?>, выяснить, во сколько цените Вы “Действо”» (Там же. Л. 10). Вероятно, 400 рублей за «Действо о Георгии Храбром» были получены, но Ремизов не оставлял надежды повысить выплату за свою пьесу и 14 (27) декабря 1911 г. вновь спрашивал: «Вернулся Сергей Константинович? Говорили вы с ним о ста рублях, на которые я зарился? В случае его согласия, пришлите мне на дом. У меня неврит травматический. Пишу левшой» (РНБ. Ф. 124. Ед. хр. 3615). Получил ли Ремизов искомую сумму, осталось невыясненным, но пьеса была напечатана в «Литературном альманахе», который вышел в конце 1911 г. (на титульном листе указан 1912 г.).

После выхода «Действа о Георгии Храбром» в составе 8-го тома «Сочинений» (1912), Ремизов надеялся издать его вновь, на этот раз, вероятно, отдельной книгой. В Государственной Третьяковской галерее хранится титульный лист «Действа о Георгии Храбром», выполненный художником-графиком Николаем Николаевичем Купреяновым (1894—1933), который был знаком с А. А. Блоком, создавал иллюстрации к его произведениям, сотрудничал в издательстве «Алконост». Он был также знаком с И. А. Рязановским, который 22 марта 1917 г. писал Ремизову: «Мне очень хотелось бы зайти к Вам с Н. Н. Купреяновым, о котором Вам говорил Блок; будьте добры, назначьте время, когда Вам удобнее: *день и час* — до будущей среды до 29-го, потом он уже попадет в войска» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 180). Эта встреча состоялась, в «Дневнике 1917—1921 гг.» Ремизов записал: «27. III. <...> Сначала Ив<ан> Алекс<андрович>, потом Купреянов» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 433). Видимо, после этой встречи художником и был выполнен эскиз титульного листа, однако осуществить публикацию не удалось.

Одновременно с хлопотами по поводу издания «Действа о Георгии Храбром» Ремизова волновал вопрос о возможности постановки пьесы на театральных подмостках. Он пробовал предложить ее Старинному театру Н. Н. Евреинова, с которым сотрудничал Н. К. Рерих. 2 (15) мая 1911 г. он писал Рериху из Парижа: «Дорогой Николай

Константинович! Из газет я узнал о возрождении у нас Старинного театра, о Вашем участии в нем. Я написал литургическое действо о Георгии Храбром — пьеса, которая могла бы пригодиться Старинному театру. Когда я написал это действо, то первое, что я подумал, — поставить его в Новоспасском монастыре в Москве. Сейчас я ее послал в Москву, Брюсову... Ответа еще не получил. Получу, извещу Вас. Там есть Царевна — юродивая, которая спасает Георгия от змия. Вам все это будет по душе» (цит. по: *Полякова Е. И.* Николай Рерих. М., 1973. С. 156).

Попытки поставить пьесу предпринимались Ремизовым в конце 1915-го — начале 1916 г. 21 января 1916 г. в разделе «Театр и музыка» «Биржевых ведомостей» (№ 15336), в неподписанной заметке «Две драмы Ремизова», сообщалось о подготовке «Действа о Георгии Храбром» к постановке: «В одном из петроградских театров предположено к постановке “Действо о Георгии Храбром” — <...> стилизованная инсценировка апокрифа о Георгии Победоносце и его победе над драконом. Несмотря на то, что в своей драме Ремизов уже вычеркнул весь элемент церковности, все слова и реплики, заимствованные из житий, — Главное управление по делам печати затрудняется дать разрешение пьесе и на днях о драме будет спрошено мнение Св. Синода». В каком именно театре предполагалась постановка, в заметке не сообщалось.

28 февраля 1916 г. Ремизов писал И. А. Рязановскому: «Собираюсь к вам на этой неделе <...> послушать ваших советов о постановке действа о Георгии Храбром» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 33). Сохранилось прошение А. М. Ремизова в Главное управление по делам печати от 3 марта 1916 г., где название пьесы, вероятно по цензурным соображениям, изменено: «Представляя при сем в двух экземплярах мой “Сказ о царевиче Храбром” — в 3-х действиях с прологом и апофеозом, прошу разрешить к представлению произведение это на театре». Однако данный документ не был послан в драматическую цензуру, Ремизов «переадресовал» его И. А. Рязановскому: вверху «прошения» чернилами другого оттенка приписано: «многочтивому старцу блудоборцу Иоанну Великому», число 3 в дате документа также вписано этими чернилами (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 9). «Действо о Георгии Храбром» вновь не увидело сцены.

Надежда на постановку пьесы возродилась после революционных событий 1917 г. «Действо о Георгии Храбром», наряду с «Бесовским действом» и «Трагедией о Иуде принце Искариотском», вошло в список пьес, рекомендованных Группой архивных разысканий Театрального отдела Наркомпроса для народных театров. Авторские аннота-

ции, и в их числе аннотация «Действа о Георгии Храбром», были опубликованы в сборнике «Репертуар»: «*Ремизов. Действо о Георгии Храбром,* в 3-х действиях, с прологом и апофеозом. 1) Бабеон — глас Старцев, 2) Месий, 3) Маргоний, 4) Куменйй, 5) Афроний, 6) Сандрий, 7) Асинах, 8) Град, 9) Фарносий — комедийный старец из народа, 10) Глашатай, 11) Епарх, 12) Царь Дадиан — безбожный идоложрец, 13) Царевич Георгий, 14) Волхв, 15), 16), 17) и 18) — 4 караульных ответчика у башенных стен, 19) Змей водный, 20) Демон Самаил, 21) Палач, 22) Мастер, 23) Вестник, 24) Канонарх, 25—31) — 7 пленных царей. Лик праведных мужей, воины, юноши вавилонские, царевна, пленная царица, лик праведных жен, девы вавилонские. — Место действия — неверная земля город Вавилон. Время действия — в восьмом году девятой тысячи. Декорация — городская стена с тремя башнями, жертвенник, и больше ничего. — Легенда о змее, пожирающем вавилонских дочерей. Избавляет от змея царевич Георгий. Чтобы победить змея, Георгий должен победить огонь, воздух, воду и землю — муки Георгиевы. Но Георгий не только победил змея, он отрекся и от самого себя — победил Самаила, и вот из рассеченного камня брызнул живоносный источник, совершилось чудо, и неверный Вавилон обратился» ([*Ремизов А. М.*]. <Аннотация на «Действо о Георгии Храбром»> // Основной список пьес, рекомендуемых репертуарной секцией Театрального отдела для постановки на сцене народных театров (Репертуар: Сб. материалов. Пг.; М., [1919]. С. 24)).

Несмотря на все усилия писателя, «Действо о Георгии Храбром» так и не было поставлено на сцене. О неудачных попытках постановки свидетельствует надпись 1923 г. на книге «Трагедия о Иуде принце Искариотском» (Пб., 1919), подаренной С. П. Ремизовой: «С этой книгой соединяется у меня память о приготовлении; на театре не видал. Несколько лет пьеса была у А. П. Зонова, к<отор>ый ее никому не давал. “Для разжигания интереса!” — вещь опасная. С “Егорием Храбрым” так ничего и не вышло: очень уж интерес разжигали» (*Волшебный мир Алексея Ремизова.* С. 21).

По-видимому, еще в процессе написания пьесы у Ремизова возникла мысль о возможности ее музыкального оформления. Сразу по окончании работы текст был отдан в переписку для композитора В. А. Сенилова. Об этом свидетельствует письмо Р. В. Иванова-Разумника к Ремизову, бывшему в то время в Париже. 2 (15) мая 1911 г. он сообщал писателю: «Дела Ваши выполнил с небольшим запозданием. “Георгия” мог отдать переписывать только 23 апр<еля>, а переписчица немного затянула дело: только завтра кончит и отошлет Сенилову списанное, а мне — оригинал» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 115).

Композитор Владимир Алексеевич Сенилов (1875—1918) был автором нескольких симфонических поэм, трех опер, струнных квартетов, многочисленных романсов на стихи поэтов Серебряного века; им были положены на музыку произведения Ремизова «Колыбельная», «Калечина-Малечина», «У лисы бал», «Чур». По свидетельству самого композитора, работа над оперой началась в последних числах августа 1911 г. 30 октября он приглашал Ремизова к себе для обсуждения: «Дорогой Алексей Михайлович. Ко мне в четверг или в пятницу собирается певец Сандуленко и будем просматривать оперу. Во вторник он меня окончательно известит, какой из двух будет у него свободный день. Тогда я вас извещу тоже и прошу приехать ко мне. <...> Я уже оканчиваю 2-й акт и написал всю пытку в том виде, как она сделана в этой рукописи» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 196). Сенилов скрупулезно описывал все этапы работы над «Действом о Георгии Храбром» в своем «Альбоме»: «20 декабря была кончена 2-я сцена, 28-го третья сцена <3-го действия>» (РНБ. Ф. 687. Ед. хр. 1. Л. 21). «23 апреля (Юрьев день, память Георгия) в 11 ч<асов> 46 м<инут> вечера окончена инструментовка симфонической картины, связующей 3-ю сцену с 5-й. <...> 4 мая инструментовка последней сцены доведена до фуги: “Велика наша вера”» (Там же. Л. 22). Опера была готова 23 января 1911 г., а инструментовка завершена 12 мая следующего года. 10 марта 1913 г. В. А. Сенилов писал Ремизову: «На днях у меня собрались товарищи композиторы с целью ознакомиться с партитурой “Георгия Храброго”. На фортепьяно играл Черепнин, и очень хорошо, в надлежащих темпах; мы прочие подпевали разными невозможными голосами, так что на немузыкального человека могло бы произвести ошеломляющее впечатление. <...> Черепнин очень дельно рассказал свои впечатления. Больше всего ему понравился финал, конец 3-го действия и все 2-е действие. О постановке финала он говорит, что на сцене можно придумать очень величественное шествие. Теперь Черепнин и другие мои товарищи будут ловить Глазунова, чтобы он назначил мне день, и чтобы можно было прийти к нему и проиграть ему всю оперу уже с певцами. Если это выгорит и Глазунов будет “за”, то наше дело в шляпе и в оперном комитете задержки не выйдет. Недавно читал в Публичной библиотеке новое сочинение проф<ессора> Новороссийского Университета Рыщенко <так!> “Легенда о Георгии”. <...> Я был очень обрадован, когда увидел, что канонизированный текст совсем не совпадает с русс<ким> духовным стихом и в этом, я думаю, представится цензурная возможность постановки» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 189). К сожалению, опера никогда не была поставлена. Единственный раз, 28 ноября 1913 г., ария царевны из «Действа о Георгии Хра-

бром» исполнялась певицей Дубяго в Обществе вокальной музыки в Петербурге.

В архиве Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки хранится разрешение цензора драматических сочинений к исполнению молитвы Георгия из II и III сцен 2-го действия «Я стоял за веру крещеную...» от 5 декабря 1915 г. (СПб ГБУК ТБ. № 74888). Однако в документ внесены поправки: заглавие «Молитва Георгия» и 2-я часть молитвы со слов: «Веруй в Господа Распятого» — зачеркнуты красными чернилами и красным карандашом. О публичном исполнении арии Георгия сведений нет.

При переложении «Действа о Георгии Храбром» на музыку текст пьесы подвергся правке. Самое большое изменение коснулось 3-го действия: четвертую сцену заменила симфоническая картина, связующая III и V сцены. В это время на сцене должна была происходить пантомима, изображающая борьбу со змеем. Также из сцены апофеоза был исключен стих о Георгии, завершающий пьесу. Были введены новые и расширены существующие ремарки. Так, введена ремарка, предваряющая Пролог: «Действие происходит в течение одного дня и при одной декорации, как в античной драме. 1-е действие — утро до полудня. 2-е действие день после полудня. 3-е действие вечер, ночь и раннее утро. Сцена изображает площадь в городе Вавилон. В центре языческое капище (жертвенник). На заднем плане царский дворец. Налево от зрителей дворец царевны, направо — тюрьма с башнями. Хоры праведных мужей и жен находятся по сторонам между сценой и оркестром и не принимают участия в сценическом действии, за исключением конца 3-его действия, когда они вливаются на сцену и смешиваются с прочими вавилонскими юношами и девами для участия в заключительном хороводе. Желательно при постановке иметь эти хоры перед занавесом. Одежда их должна состоять из белых пеплумов с непокрытыми головами». В третьем действии между III и V сценами ремарки заменили исключенный текст IV сцены: «Облачный занавес. Симфоническая картина, во время которой при лунном освещении происходит на сцене пантомима, изображающая борьбу со змеем.

Появление змея на море. Появление царевны на берегу ночью.

(Появление Георгия). (Борьба со змеем).

(Поражение змея). (Царевна вяжет змея своим поясом)».

Расширена ремарка в сцене апофеоза. Вместо: «На жертвеннике водружен столп ~ с крестом» — стало: «Облачный занавес, во время которого на жертвеннике водружается столп. У столпа царевна в царском облачении с масличной ветвью в руке».

Небольшие изменения коснулись реплик Царевны. Так, в пятой сцене 2-го действия слова Царевны распространены. Вместо: «Закрыли его песком, сравняли могилу с землею. Приняла его мать-земля. — Ты какой? Откуда? Чей? Незнамый, неведомый, мой жених, мой названный брат!» — стало: «Закрыли его песком, сравняли могилу с землею. Приняла его мать-земля в свои недра голубиные, не видать тебя мне больше, не слыхать мне голос твой на этой земле. — Ты какой? Откуда? Чей? Незнамый, неведомый, жених, мой названный брат!»

В третьей сцене 3-го действия вместо: «А вчера я тебя расчесывала, перевивала золотом, изнасадила жемчугом» — стало: «А вчера я тебя расчесывала, перевивала золотом, изукрасила частым жемчугом». Там же вместо реплики: «Так мне Бог судья» — стало: «Верно, мне так бог судил». (РНБ. Ф. 687. Оп. 1. Ед. хр. 82).

А. В. Рыстенко писал о «Действе о Георгии Храбром»: «Георгий у Ремизова — и великомученик, и победитель змея. Образ легенды о мучениях и легенды о драконе слились в один, и всей драме притом придан оттенок духовный. В этом “действе” нет места шуткам, впечатление от драмы торжественное, особенно в виду персонажей: канонарха, лика праведных мужей, праведных жен» (*Рыстенко. Заметки*. С. 94). Пересказывая содержание пьесы, критик отметил: «главными действующими лицами являются <...> лица, определяемые известными легендами о мучениях и о драконе и духовными стихами о Георгии, но при разработке Ремизов совершенно свободно отнесся к материалу и расположил его <...> так, как подсказывало ему его творческое воображение» (Там же). Критик считал недостатком действа отсутствие сцен мучения Георгия и сцены сражения героя со змеем: «если пропуск первого можно еще объяснять соображениями о нежелании автора выводить пред публикой сцены мучений и пыток, то пропуск второго положительно <...> невозможен: слава Георгия, победителя дракона, требует, чтобы изображение Георгия сопровождалась изображением дракона. <...> Вся сцена с драконом должна бы происходить на глазах зрителей» (Там же. С. 95—96). Критик предполагает, что и некоторые из пыток «могли бы совершаться на сцене». «Изображение их при помощи слов глашатая, ответчиков, старцев, волхвов, — сильно растягивает действие» (Там же. С. 96). По мнению Рыстенко, «на “действо” иначе, как на пьесу обстановочную, смотреть нельзя; известная духовно-религиозная окраска “действа” непременно требует «иллюстраций» (Там же).

В то же время Рыстенко отметил: «Некоторые места в “действе”, интересные по нежному лирическому оттенку — это те, в которых вы-

ступает царевна» (Там же). При этом критик обратил внимание на то, что Ремизов «не развил мотива о браке, придав Георгию черты религиозно-церковные: как и в легендах о драконе, переделанных книжниками, он обращает язычников в христианство. <...> Ремизов сумел, представив в несколько отвлеченных чертах Георгия, придать борьбе его с драконом характер реальный. Дракон у Ремизова — настоящий дракон, а не символ язычества» (Там же. С. 97). Говоря о приемах, которые использовал Ремизов при обращении с источниками, Рыстенко подчеркнул «мозаичность» рисунка писателя. Он разобрал несколько фрагментов действа, сопоставив их с соответствующими местами из своей книги «Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературах» (Одесса, 1909), которая послужила одним из источников пьесы. «Большой мастер на детали, — отмечал критик, — <...> Ремизов, обрабатывая старинные сюжеты, проделывает почти такую же кропотливую работу, какую необходимо производить при нелегкой разработке славяно-русских памятников. Правда, цели писателя и исследователя различны и поэтому конечный результат работы писателя — эстетическое воздействие как избавляет его от необходимости делать точные ссылки на использованные работы, так и дает ему возможность располагать, комбинировать свои материалы сообразно с требованиями его творческой фантазии» (*Рыстенко. Заметки.* С. 101—102); «под пером Ремизова претворяются в поэтические отрывки не только старинные изданные тексты, но и отдельные страницы ученых исследований» (Там же. С. 102). В заключение Рыстенко сделал следующий вывод: «...в отношении популяризации многих памятников фольклора и литературы древней Ремизов заслуживает известной похвалы, и полагаю, что при исследовании литературной истории того или другого памятника придется один из §§ посвящать рассмотрению данного памятника в обработке нашего писателя» (Там же).

В газете *ЖИ* (№ 343 от 15 января 1920 г.) критик Л. Лунц в статье «Театр Ремизова», рассматривая три пьесы Ремизова, отметил: «“Трагедия о Иуде, принце Искариотском” и “Действо о Георгии Храбром” не представляют собой такого сценического интереса» в сравнении с «Бесовским действом». Они «глубоко серьезны». «“Действо о Георгии Храбром” окончательно отметает от себя всякий грубый шутовской комизм», теряет свои сценические достоинства. По мнению критика, пьеса останется непонятной широкой массе зрителей, но может быть «снисходительно» принята зрителем интеллигентным. При этом в литературном смысле «Действо о Георгии Храбром» Лунц считал более интересным, чем «Бесовское действо», так как в нем «мы удиви-

тельно ясно можем проследить основные приемы Ремизовского творчества». Критик писал, что «Действо о Георгии» и «Трагедия о Иуде» «как бы сшиты черными, бросающимися в глаза нитками, сняв которые ничего не стоит разложить пьесы на составные части». По мнению Лунца, автор сам указал источники и пособия, «откуда он черпал матерьял». «Ремизов великой знаток народной старины, всех этих заговоров, сказаний, апокрифов. И добрая половина его рассказов — переделка этих сказаний. А “действа”, те прямо сотканы из них, как из лоскутков <...> В “действиях” же особенно рельефно видно, как скрепляются эти прутики и усики травок в одно гармоничное и стройное целое». Критик также отметил широкое использование Ремизовым старинных и областных слов, смену коротких реплик и многострочных периодов, бесчисленных повторений и припевов. «Замечательно в этом отношении сделана пытка царевича во втором действии “Георгия Храброго”. — Царевича пытают за сценой, а на сцене царь, волхв, царевна, лики праведных, ответчики и старцы подают реплики, сопровождая их одинаковыми припевами. Каждый имеет свой, строго определенный лейтмотив. Старцы выражают сомнение в неуязвимости Георгия, царь торопит с казнью, волхв заклинает, лики праведных молятся о царевиче, ответчики сообщают о ходе казни (в одинаковых выражениях), и, наконец, царевна время от времени неизменно выкрикивает: “Остановите казнь!”» (*ЖИ*. 1920. 15 янв. № 343. С. 2).

С. 107. *Епарх* — наместник, архиепископ; из греч. eparchos (правитель). В древней Греции лицо, управлявшее епархией.

Лик — собрание поющих в Церкви, хор, клирос (*Толковый словарь В. И. Даля II*. С. 256).

Демон Самаил — *Самаэль* (Саммаэль) в иудейской демонологии злой дух, демон, часто отождествляемый с сатаной. В послебиблейской литературе известны предания о соблазнении Евы Самаилом, принявшим облик змея.

Канонарх (*греч.* правящий пением) — церковнослужитель, возглашающий перед пением глас и строчки из молитвословия, которые вслед за возглашением поет хор.

...в восьмом году девятой тысячи. — Формула зачина стиха о Егории; ср.: «Во седьмом году в осьмой тысяче / Наезжал царище-Кудрянище» (Про Егория-света храбра // *Варенцов В. Г.* Сборник русских духовных стихов. СПб., 1860. С. 95).

С. 108. *Шел он ~ через грязи смоленские, через леса брынские.* — Ср. в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник»: «Наряжался Илья Муромец Иванович / Ко стольному городу ко Киеву / Он тою доро-

гою прямоезжею / Котора залегла ровно тридцать лет / Чрез те леса Брынские, / Чрез черны грязи Смоленские» (Песни, собранные П. В. Киреевским / Изданы Обществом любителей российской словесности. М., 1860. Ч. 1. Вып. 1. С. 41).

С. 108. *Летели стрелы, как часты дожди, исщербились острые сабли, свернулись копья.* — Ср. в сказке «Про Мамая безбожного»: «Палицами ударились — палицы по чи́вья поломались; копьями соткнулись — копья извернулись; саблями махнулись — сабли исщербились» (*Афанасьев-сказки II.* С. 381).

Божьи церкви он под дым спустил, святые иконы он копьем сколол, золото-серебро телегами повыкатил. — Ср. в былине «Наезд на богатырскую заставу и бой Сокольника с Ильей Муромцем»: «Уш я Божьи-ти церкви да фсе под дым спушшу, / Я святыя иконы да копьем выколю, / Злато-серебро телегами повыкачу» (*Григорьев 3.* С. 88).

«Добром дашь, так добром возьму ~ не оставляйте на семена!» — Ср. в былине «Дунай»: «Он добром-де дас<т> — дак я добром возьму, / А добром де не даст — дак мы лихом возьмем! / Уш я свисну свисток вам погро́мьце же — / Вы секите тотаровей поганыех, / Вы со старого секите до малого, / Не оставлейте тотарину на семена» (*Григорьев 3.* С. 31–32).

Вырублена, выжжена, развоевана, как пустынь пуста, стоит святая Русь... — Автореминисценция из легенды «Никола Угодник» (1907): «Не узнал Никола свою Русскую землю. Вырублена, выжжена, развоевана, стоит она пуста — пустехонька» (*Лимонарь-РК VI.* С. 188).

...один звонит плакун-колокол. — Ср. в былине «Илья и Каин царь»: «И звонят во Киеве в плакун-колокол» (Былины, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1910. Т. 2. С. 309).

С. 109. *Завтра великий весенний праздник Самаила ~ в поле.* — Излюбленный Ремизовым прием переноса русских или общеславянских традиций в чуждую иноземную среду. Здесь и далее описываются обычаи, относящиеся к календарному празднику славян Егорию Вешнему (Юрьев день, Георгиев день), отмечаемому 23 апреля (6 мая), когда на Руси впервые после зимы скот выгоняли в поле. В первой публикации вариант: *праздник Баалила,* по-видимому, производное от Ваал (или Баал) — библейское название бога языческих семитов Палестины, Финикии и Сирии.

С. 109–110. *Ягненку вымажи губы медом ~ свечу...* — Ср.: «В Болгарии <...> выбирают красивого ягненка, преимущественно белого с черными глазами; на его рожках зажигают свечку. Домохозяин, прочитав тропарь св. Георгию, поднимает нож со словами: “Св. Герги, на ти егне” и режет ягненка, а вокруг ходят старухи, кадят ладаном и мажут медом губы ягненка» (*Кирпичников.* С. 138).

С. 110. *...гони скот священною вербой.* — Обычай в Юрьев день выгонять скот из хлева освященной вербой (Там же. С. 134).

Свари овсяный кисель ~ испеки каравай-моленник... — Ср.: «в некоторых местностях в этот день варят овсяный кисель» (Там же. С. 137); «в Белоруссии в этот день <...> едят яичницу» (Там же. С. 136); «в Лужском уезде <...> пекут особый каравай под названием моленик, который жертвуют пастуху» (Там же. С. 134).

Пастуха окатить не забудь ~ лето. — См.: «В Ярославской губернии пастуха окачивают водою, чтоб он не дремал все лето» (Там же).

...закопай в поле яйцо ~ топор. — Ср.: «На пастбище пастух <...> перекидывает с одной стороны яйцо, с другой — топор; яйцо и топор зарываются на поле» (Там же).

Завтра ~ выплывут в море корабли. — Начиная с Георгиева дня в приморских славянских землях начинают выходить в море (Там же. С. 139).

Птицы на заре, как заиграет солнце, запоют первые песни. — Считается, что в Юрьев день играет солнце, а соловьи с этого дня начинают петь (см.: Там же. С. 135—136).

Чтобы уберечь скотину от медведя ~ во всю глотку... — Этот обычай существовал на Пинеге (Архангельская губерния) (Там же. С. 133).

...от волка — заклясть надо волка ~ хромого. — «Пастухи заклинают волков <...>: “Глухой, глухой, ци слышишь? Не слышу. Хромой, хромой, ци дойдешь? Не дойду. Когда бы дал Бог, не дошел волк до нашего скота. Слепой! Слепой! Ци видзишь! Не вижу. Дай Бог, чтоб волк не видзел нашего скота” (Там же. С. 134).

Подрежь у годовалых жеребят ~ до свету. — Этот обычай зафиксирован в Орловской губернии (Там же).

Коня надо гладить по хребту ~ как яйцо. — Ср.: «В некоторых местах, выгоняя скот в поле, гладят лошадей по хребту от головы до хвоста пасхальным яйцом и приговаривают: “Как яичко гладко и кругло, так и моя лошадушка будь гладка и сыта”» (Там же. С. 135).

Хорошо собирать росу ~ и недуга. — В Ярославской губернии существовало поверье, что «Юрьева роса помогает от сглаза и от семи недугов» (Там же. С. 134).

Ночью не пей из колодца — земля выпускает яд. — У немцев существовало поверье, что 23 апреля земля выпускает яд, который переходит на змей и жаб, поэтому воду из колодцев пить нельзя (Там же. С. 140).

Не скачи на досках — припадут колосья к земле. — Такое поверье существовало в Литве (Там же. С. 141).

С. 110. *Ребятишкам хорошо в лужах купаться и кататься по лугу.* — Подобный обычай отмечен в Олонецкой и Новгородской губерниях (Там же. С. 134).

Ночью ведьмы свободны ~ двор. — Терном и маком посыпали двор в Буковине накануне 23 апреля в защиту от ведьм, так как считалось, что в эту ночь ведьмы пользуются свободой и могут обобрать у коров молоко (Там же. С. 139).

В полночь добудь косточку зеленой лягушки... — В Словении существовало поверье, что «в Юрьев день можно добыть косточку зеленой лягушки, которая будет возбуждать всеобщую любовь к ее обладателю» (Там же. С. 140).

А как заря с зарею сойдется и запоют соловьи ~ С полдня можно качаться на качелях и купаться. — Подобные обычаи зафиксированы у болгар (Там же. С. 138).

С. 112. *Царь привезет мне самоцветных камней ~ дадут...* — Ср.: «По поверью жителей Рионской долины змеи <...> стерегут зарытые в землю сокровища» (*Веселовский II*: Св. Георгий в легенде, песне и обряде. С. 86).

С. 113. *Царя Собаку, сына его Перегуда, дочь его Пересвету.* — Названы персонажи былины «Вавила и скоморохи» (в былине Пересветом зовут зятя царя, а имя дочери — Перекраса), записанной в 1899 г. А. Д. Григорьевым от сказительницы М. Д. Кривополеновой (*Григорьев 1*. С. 376).

Купавая — белая, чистая (*Толковый словарь В. И. Даля II*. С. 223).

...песню-веснянку. — *Веснянки* — старинные обрядовые песни календарного цикла у восточных славян. К веснянкам относятся «заклички весны», а также комплекс весенних песен, игр и хороводов.

С. 114. *Силою он не силен, только напуском смел.* — Ср. в былине «Отъезд Добрыни и неудавшаяся женитьба Алеши Поповича»: «Олеша силой-то не силен, только напуском смел» (*Григорьев 3*. С. 642).

С. 115. *Нет там пешему проходу ~ зайцу пропуску.* — Ср. в былине «Добрыня и Алеша»: «Да видь ясному-ту соколу пролету нет / Ай и черному-ту ворону прокурку нет, / Еще серому-то волку прорыску нет, / А и белому-ту заюшку проскоку нет» (Свод русского фольклора. СПб.: М. 2003. Т. 3: Былины Мезени. С. 262; № 47.).

Апостратиг — должностное лицо в античном государстве.

С. 117. *Малобруново царство* — название царства, заимствованное из былины «Бой Ильи Муромца с Добрыней, неудавшаяся женитьба Алеши Поповича и рассказ Добрыни о своем бое со змеем» (*Григорьев 3*. С. 262).

Абатуй Полунощный — ср.: Аботуй — персонаж былины «Василий Казимирович» (*Ончуков*. С. 263—269).

Торокан Молокита — ср.: король Молокита — персонаж сказки А. М. Ремизова «Жулики» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 251—259).

Гремит Горылович — имя составлено из имен двух былинных персонажей: Гремита Манойловича из былины «Гремит Манойлович, Идол Жидойлович и Анна, племянница Владимира-князя» (*Ончуков*. С. 292) и Ивана Горыловича — варианта имени Иван Годинович из одноименной былины (*Григорьев 3*. С. 584).

Скурла Скурлатович — имя составлено из имен былинных персонажей, татарина Скурлы из былины «Василий Игнатьевич» (*Ончуков*. С.69), и Малюты Скурлатова из былины «Михайла Скопин» (*Кирша Данилов*. С. 193).

Фурлат Котобрульевич — ср. отчество персонажа с именем Возьяк Котобрульевич из былины «Князь Роман и его верная жена Марья Юрьевна» (*Григорьев 3*. С. 633).

Оруда Бородуковна — имя заимствовано из былины «Князь Роман и его верная жена Марья Юрьевна» (Там же).

С. 118. *Крепок, как синий камень ~ в Океан море...* — Видоизмененные слова заговора; ср., например, в пастушьем заговоре: «мои слова были бы крепки, как синий камень в Синем море, как белый камень в Белом море, как черный камень в Черном море, как арап камень в Арапском море, как хвалын камень в Хвалынском море и как окиан камень в Окиане море» (*Мардарьев Ив.* Хаос в вере // Олонецкая неделя. 1914. № 21. С. 13).

Алатырь камень — в народных поверьях чудодейственный камень, лежащий на морском дне или на острове в океане; часто упоминался в заговорах и заклинаниях как помогающая сила.

Не скаркать в ночь этой силы черному ворону ~ лихому наезднику. — Ср. в былине «Как перевелись богатыри на святой Руси»: «через Сафат-реку / Переправляется сила басурманская / И той силы доброму молодцу не объехати, / Серому волку не обрыскати, / Чёрному ворону не облетети» (Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1862. Вып. 4. С. 113).

Непокорных он ввергает в огонь, непослушных потопляет в водах. — Ср.: «Диавол говорит Никите: “Я — тот, который вводит людей в огонь и в водах потопляет”» (*Рыстенко. Легенда о св. Георгии*. С. 357).

С. 119. *...черным воронам на пограянье, серым волкам на потерзанье...* — Ср. в былине «Алеша Попович едет в Киев»: «Не оставь ты, конь, во чистом поле / Серым волкам на растерзанье / Черным воронам на пограенье» (*Ефименко П. С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1878. Ч. 2. С. 25—30).

Я стоял за веру крещеную, благословенную, я стоял за церкви Божии, я стоял за честные монастыри... — Ср. в былине «Наезд на бога-

тырскую заставу и бой Сокольника с Ильей Муромцем»: «Я стоял веть за веру да православную, / Я стоял же за церкви за Божие, / И стоял же за честные монастыри» (*Григорьев 3.* С. 91).

С. 119. *...я от белого царя Геронтия, от царицы Софии Премудрой, я сын ее.* — В сказании о житии и мучениях св. Георгия имена родителей — Геронтий и Полихрония (Полифрония), в русских духовных стихах отца обычно зовут Феодором, а мать Софией Премудрой или просто Софией.

...захочу — огнем сожгу, захочу — потоплю в воде. — Ср.: «Змей говорит Добрыне: хочешь ли, Добрыня, я тебя огнем сожгу? Хочешь ли, Никитич, я тебя водой стоплю?» (*Рыстенко. Легенда о св. Георгии.* С. 357).

С. 120. *Безначальне, живончальне, Боже всего мира ~ Духа Святаго Своего...* — Рыстенко в своем исследовании отмечает: «Молитва Георгия по тексту Ремизова оказывается составленной из целого ряда отрывков из разных редакций» (*Рыстенко. Заметки.* С. 99). Ср. в разных редакциях «Чуда Георгия и змие и о девице»: «безначальне, живоначальне, Боже всего мира» (*Рыстенко. Легенды о св. Георгии.* С. 39—40; 1-я редакция); «почиваяй на херовимах, седаи в вышних» (Там же. С. 210; текст легенды из Толковой Палеи); «Боже, сотворивый небо и землю, седаи на херувимах, призирая на всю тварь» (Там же. С. 32; 1-я редакция); «послав им Дух твои Святый» (Там же. С. 40; 2-я редакция).

...в руки Твои предаю дух мой. — Ср.: «в руце Твои предаю дух Мой» (Лк 23: 46) — предсмертные слова Иисуса Христа на кресте.

С. 122. *Положил в чашу лютого зелья — змеиного сала.* — Ср. в былине «Скопин»: «Да положила она тут зелья лютого / Да положила она сала змеиного» (*Ончуков.* С. 33).

Камень от огня разгорается, булат от жара растопляется... — Ср. в былине «Василей Буслаев молитца ездил»: «Камень от огня разгораетца, а булат от жару растопляетца» (*Кирша Данилов.* С. 118).

Поет стихи херувимские. — Ср. в духовном стихе о Егории Храбром: «Он поет стихи херувимские, / Превозносит гласы все архангельские» (Русские народные песни, собранные П. В. Киреевским. 1848 г. Ч. 1. С. 150).

С. 123. *...поминает Даниила и трех отроков в пещи вавилонской...* — *Даниил* — библейский пророк, потомок знатного иудейского рода, подростком попавший вместе с соплеменниками в Вавилонский плен после завоевания Навуходоносором Иерусалима. *Три отрока в пещи огненной* — персонажи библейской Книги пророка Даниила (Дан 1: 7), иудейские юноши, вместе с пророком Даниилом находившиеся в Ва-

вилонском пленении, были брошены в огненную печь по приказу царя Навуходоносора за отказ поклониться идолу, но сохранены архангелом Михаилом и вышли оттуда невредимыми. Память трем отрокам вавилонским, а также пророку Даниилу в Православной церкви совершается 30 декабря.

...поминает Даниила во рву львовом. — Пророк Даниил был брошен в ров ко львам за неподчинение религиозному эдикту персидского царя Дария и вынужден был провести там ночь, но Бог защитил его, и львы его не тронули (Дан 6).

С. 124. *Повели на Окат-гору.* — *Окат* — округлость. Окат-гора также упоминается в былинах.

С. 125. *Никола Можайский* — Святитель Николай Чудотворец — самый почитаемый иерарх на Руси с древнейших времен. Сохранилось предание о его помощи жителям города Можайска, осажденного в XIV в. монголо-татарами. Название закрепилось по месту нахождения чудотворного образа — г. Можайска.

С. 126. *Георгий, Угодник Божий ~ мы с тобою.* — Ср. в «Чуде Георгия о змие и о девице», 1-я редакция: «(глас с небеси): “Георгие, рабе Мой, услышана бысть молитва твоя, дерзай, Аз с тобою”» (*Рыстенко. Легенда о св. Георгии.* С. 32). Рыстенко отмечает: «Слова эти принадлежат Богу, а Ремизов вкладывает их в уста праведных мужей. Текст источника своего передается почти неприкосновенно» (*Рыстенко. Заметки.* С. 99).

Не бывать Георгию на святой земле ~ Божьего гласа. — См. комм. к с. 127.

Заиграй в гудочек, звончатый переладец! — *Переладец* — гудок, старинный русский 3-, 4-струнный смычковый музыкальный инструмент. Использовался скоморохами («гудошниками»).

С. 127. *Не бывать тебе в белокаменной Москве, не видать белокаменных церквей ~ позднего вечера.* — Ср. в духовном стихе о Егории Храбром: «Не бывать Егорью на Святой Руси! / Не видать Егорью света белого, / Не обозреть Егорью солнца красного, / Не видать Егорью отца и матери, //Не слыхать Егорью звона колокольного, / Не слыхать Егорью пения церковного» (Русские народные песни, собранные П. В. Киреевским. 1848 г. Ч. 1. С. 151).

С. 130. *...наказан был Содом и Гоморра.* — Два города, ставшие универсальным символом порочности и безнравственности и Божественного возмездия. Согласно Книге Бытия (19: 24—28), Бог решает уничтожить эти города за нечестивость их обитателей.

...погибнет Вавилон в своих путях погибельных. — *Вавилон* — столица царства, находившегося в бассейне рек Тигр и Евфрат (совр.

Ирак). Многие тексты Ветхого Завета предсказывают Вавилону гибель (Ис 13—14, 47; Иер 50—51; Пс 136). В библейской традиции Вавилон стал символом мирового зла, в иносказательном смысле означает царство антихриста (Откр 17—19).

С. 130. *Надо кормить Змея зверями и слонами. ~ Отдать ему всех преступников.* — В пересказе одного из вариантов «Чуда Георгия о змие и о девице» говорится: дракону «дают сперва животных, потом двух молодых людей — жениха и невесту; один старик советует заменить их преступниками. Потом дракона снова кормят зверями — слонами, носорогами» (*Кирпичников.* С. 56).

С. 132. *...возьмите у меня золота и серебра, оставьте мне дочь!* — Ср. в «Чуде Георгия о змие и о девице», 1-я редакция: «Рече царь всем людем: “братие — возмите у мене злата и сребра, елико хощети, а мне оставити чадо мое”» (*Рыстенко. Легенда о св. Георгии.* С. 30).

Вели убрать невесту в драгоценный наряд ~ как невесту жениху. — Ср. в «Чуде Георгия о змие и о девице», 1-я редакция: «...и взяв ея и оде в багряницу царскую, златом украшену и жемчюгом и камением драгим, сице украсив я, яко невесту жениху» (Там же).

С. 133. *Она поцеловала край печи. ~ Она благодарит печь за то, что кормила ее.* — Обычай прощания с печью, символизирующей отчий дом, характерен для свадебной обрядности.

Прости, вольный белый свет! — Ср. в былине «Дунай и Настасья Королевична»: «Ты прости, прости да вольнёй белой свет!» (*Григорьев 1.* С. 75).

О горькое горе — коса моя! ~ лютому Змею. — Ср. в былине «Михайло Казарянин»: «Горе-горькое моя руса коса / А вечор тебя матушка расчесывала, / Расчесала матушка, заплетала; / Я сама девица знаю-ведаю, — / Расплетать будет моя руса коса / Трем Татарам наездникам» (Русские народные песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1868. С. 96).

С. 133–134. *Родила бы меня серым камнем ~ разбивались бы большие корабли.* — Ср. в былине «Хотен Блудович»: «Я бы лутше вас родила деветь камней, / Снёсла бы каменьё во быстру реку, — / То бы мелким судам да ходу не было, / Больши суда да фсё разбивало» (*Григорьев 3.* С. 410).

С. 135. *Я бил вас шаровыми палками ~ скорпионами.* — Ср. в Библии: «отец мой наказывал вас бичами, а я буду наказывать вас скорпионами» (3 Цар 12: 14). *Скорпион* — орудие пытки или телесного наказания, представляет собой хлыст или тонкую цепь с металлическими крючками или иглами.

С. 136. *По́вальня* — сильная буря на море.

Ты пришел, Господи, и процвела, как лилия, пустыня ~ утвердилось мое сердце. — ср.: «Расцвела как лилия пустыня, Господи, — языческая бесплодная церковь — с пришествием Твоим; в ней утвердилось мое сердце» (Ирмосы воскресного канона. Глас 2. Песнь 3; русский текст).

С. 137. *Сильный ветер подул ~ Царевич Георгий идет на выручку!* — Ср. в духовном стихе о Егории Храбром: «Поднималися ветры буйные: / Разносило пески рудожелтые, / Поломало гвозди полуженные, / Разнесло щиты дубовые, / Разметало доски железныя. / Выходил Егорий на Святую Русь; / Услышал звону колокольнаго, / Обогрело его солнце красное» (Русские народные песни, собранные П. В. Киреевским. 1848 г. Ч. 1. С. 151).

Дай заборону — от *заборонить* — защищать собою или своим заступничеством (*Толковый словарь В. И. Даля I.* С. 570).

С. 138. *Ты был свергнут с неба...* — Сатана, или Люцифер, будучи ангелом в чине херувима, возгордился и пожелал стать равным Богу, за что был низвергнут на землю (Лк 10: 18).

Ты соблазнил Адама и Еву... — Согласно Библии, дьявол в образе змея соблазнил первых людей Адама и Еву съесть плод с древа познания добра и зла, за что они были изгнаны из рая (Быт 3: 1—24).

...ты научил Каина убить Авеля... — Каин, старший сын Адама и Евы, убил своего брата Авеля, позавидовав тому, что Бог принял жертву Авеля, а его жертву отверг (Быт 4: 1—15).

...ты довел род человеческий до потопа... — Согласно Библии, Всемирный потоп — Божественная кара за нравственное падение человечества.

С. 138–139. *...ты научил строить столп до небес.* — В Библии рассказывается, что после Всемирного потопа люди пытались построить в земле Сенаар (Месопотамия) город и башню (столп), вершина которой достигла бы небес. Разгневанный дерзостью людей, Бог «смешал их языки» так, что они перестали понимать друг друга и продолжать строительство, и рассеял людей по всей земле.

С. 139. *Солнце праведное* — литургическое наименование Христа (см., например, тропарь Рождеству Христову: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума: в нем бо звездам служащии, звездою учахуся, Тебе кланятися Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока: Господи слава Тебе»).

Иди за мной и станешь сам Праведным Солнцем ~ буду служить тебе. — Аллюзия на третье искушение Христа в пустыне. Ср. в Евангелии: «Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонишься мне» (Мф 4: 8—9).

С. 139. *Живоносный источник* — в православной традиции наименование Богоматери как источника жизни, от которого родился Христос.

С. 140. *Зеленый в зеленом венке* — наименование св. Георгия у некоторых славянских народов, ср.: «существует <...> Юрьевский обычай: выбирают красивого парня, одевают его в зелень и кладут ему на голову большой круглый пирог, убранный цветами <...> толпа девиц поет в честь Юрия — обрядовые песни» (*Веселовский II.* С. 155); «Парень русского обряда, одетый в зелень, напоминает зеленого Юрия словенцев, с ног до головы окутанного зеленью» (Там же. С. 156).

...ты отмыкаешь небо и выпускаешь росу! — По малороссийским представлениям, 23 апреля св. Юрий (Георгий) «отпирает в этот день небо и выпускает росу» (*Рыстенко. Легенда о св. Георгии.* С. 135).

Змеиный пастырь — ср.: «И в поговорках и сказаниях Егорий пасет зверей <...> При исполнении обязанности змеиного пастыря Егорий является иногда бородатым стариком» (*Кирпичников.* С. 144—145).

Солнцевластный — ср.: «...Егорьев день — праздник солнечный; потому и начало празднования предшествует выходу солнца, и потому немногие остатки мифов про солнце приурочиваются к Юрьеву дню» (Там же. С. 153).

Авторское примечание:

С. 141. *Стих о Георгии — обработка народного стиха* — вариант наборной рукописи *Шиповник 8*: *Стих о Георгии* [*из собрания Е. А. Ляцкого*] — обработка народного стиха.

Царь Максимилиан

Впервые опубликовано: 1) Царь Максимилиан: Театр Алексея Ремизова. По своду В. В. Бакрылова / Обл. и марка работы Ю. П. Анненкова. Пб.: Алконост, 1920. С. 6—126; 2) Царь Максимилиан: Театр Алексея Ремизова. По своду В. В. Бакрылова. Пб.: Гос. изд-во, 1920. С. 6—126.

Рукописные источники и авторизованные тексты: 1) «Комедия о царе Максимилиане». 1919. — Беловой автограф // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 2; 2) «Царь Максимилиан». 1919. — Наборная рукопись (машинопись с авторской правкой) // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 3.

Печатается по идентичным текстам первой публикации.

В основе «Царя Максимилиана» (далее — *ЦМ*) лежит свод фольклорных текстов, сделанный В. В. Бакрыловым.

Владимир Васильевич Бакрылов (1893—1922) — фольклорист, писатель, журналист, революционный деятель; секретарь Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса, правительственный

комиссар государственных театров Петрограда. Принимал деятельное участие в организации Вольной философской ассоциации, был секретарем ее правления. См. о нем: *И<ванов>-Р<азумник>*. Владимир Васильевич Бакрылов // Каторга и ссылка. 1926. № 7/8 (28/29). С. 306—308; *Андрей Белый и Иванов-Разумник*. Переписка. СПб., 1998. С. 213—214 (комм. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада).

Сведения о начале работы В. В. Бакрылова над сводом разноречивы. В его биографии, которую изложил близко знавший его Р. В. Иванов-Разумник, отмечено, что в марте 1914 г. он был сослан властями «на вечное поселение» в село Тельма, расположенное недалеко от Иркутска. «Сам он, — писал Р. В. Иванов-Разумник, — глубоко вошел в жизнь народа и особенно заинтересовался народным искусством; популярное и в тех местах знаменитое “действо” о царе Максимилиане навело его на мысль собрать все печатные и рукописные варианты и материалы по этому “действу”. Работу эту он не прерывал и после революции; напечатать ему удалось, однако, только первую часть работы — сводный текст пьесы; книга эта <...> вышла в 1921 г. <...> Вторая, наиболее ценная часть работы — обзор литературы, варианты, комментарии, диаграммы и т. п. — так и осталась ненапечатанной. Первая часть еще в рукописи легла в основу произведения: “Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова, по своду В. В. Бакрылова”...» (Каторга и ссылка. 1926. № 7/8 (28/29). С. 307). Вторая, неопубликованная, часть материалов не сохранилась.

Компилятивный текст *ЦМ*, составленный В. В. Бакрыловым, обсуждался на заседании Репертуарной секции Театрального отдела 25 июля 1919 г. Вероятно, он был представлен в виде машинописного текста. Ремизов, в частности, в своем отзыве отметил, что «труд Бакрылова может быть настольной книгой о царе Максимилиане. Но в том виде, в каком он имеется сейчас, в рукописи, издан быть не может. Он может и должен быть издан только после тщательной редакции. <...> Редакция должна состоять в критике и проверке текстов — это поручено Ив. Ал. Рязановскому, а затем в отборе: есть ненужные длинноты, напрасные повторения, неискусная спайка» (текст рецензии см. на с. 648—650 в наст. изд.).

Друг Ремизова И. А. Рязановский, будучи, как и В. В. Бакрылов, членом Театрального отдела, оставил свой отзыв, также датированный 25 июля 1919 г. Он констатировал:

«Возникновение и начало работы над сводом, по объяснению автора в предисловии, чисто служебное: служители Курсов Мастерства Сценических Постановок в 1918 году взялись за постановку «Комедии о царе Мак-

симилиане» и на первых же шагах встретили затруднение в отсутствие установленного текста пьесы. Это-то и побудило В. Бакрылова заняться составлением свода изо всех имеющихся в печати вариантов. Метод, принятый автором при составлении свода, был сравнительно статистический с возможною полнотою, для того чтобы дать возможность провинциальному режиссеру иметь возможно полный текст комедии и делать из него урезки, или купюры, сообразно со средствами его театра.

Работу свою Бакрылов начал, взяв основанием вариант XIII («Северные народные драмы», сборник Н. Е. Ончукова. С.-Петербург, 1911 г., стр. 1—69) и установив в нем деление на сцены и пронумеровав строки, проделал то же самое и в других вариантах. Таким образом, были напечатаны пролог, 63 явления и эпилог комедии. Затем, по его словам, он выбирал наиболее яркие, наиболее сценические и выразительные приемы. Однако же из дальнейших слов предисловия можно усмотреть, что в названных именах персонажей пьесы г. Бакрылов руководствуется чисто численным (статистическим) методом и, как сам заявляет, выделял для сводного текста наиболее устойчивые, постоянные его части, связанные с основным сюжетом комедии, и отбросил внешние, механически приставленные, так сказать, вкрапленные инородные части. Для всякого любителя русской словесности будет очень интересно прочитать в прибавлении к предисловию о ненапечатанных и неизвестных вариантах «Комедии о царе Максимилиане», которых В. В. Бакрылов разыскал семь.

Что касается метода работы, то против него ничего нельзя сказать, так как он имеет целью дать в руки режиссера целый компендиум вариантов «Комедии о царе Максимилиане» и избавить его от поисков наиболее для него удобного текста.

Можно, конечно, пожалеть, что уважаемый автор не положил в основу наиболее старой записи варианта 9, напечатанного Н. Н. Виноградовым в 1905 году в Известиях II отд<еления> Имп<ераторской> Академии Наук, том X, книга 2, в статье под заглавием: Народная драма «Царь Максимилиан и непокорный сын его Одольф», а взял вариант из сборника Н. Е. Ончукова, который тоже был записан одним из актеров, но древность которого не установлена. Впрочем, это обстоятельство не может иметь существенного значения в настоящем чисто практическом применении свода к целям постановки, и работа В. Бакрылова от этого не пострадала.

Народный театр, на сцене которого будет ставиться «Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», вообще должен по своей цели иметь облагораживающее, воспитательное значение, и потому, по моему мнению, является крупною ошибкою появление в своде таких шуток сомнительного качества, как издавание пузырных звуков (явления 23-е, 34-е) (стр. 69), 36-е (стр. 76), а также довольно рискованная (ин-

термедия) сцена, где воины разыскивают беса, «пользуясь случаем, заглядывают под подолы; начинается визг, ругань, подымается суматоха, а иногда, если искальщики отыщутся слишком “дерзкими на руку” — и свалка».

Ясно, что приводимый отрывок, вполне уместный в научном издании текста, совершенно не годится для воспроизведения на современной сцене, так как воскрешать в настоящее время *такую старину* совершенно незачем.

Даже при беглом пересмотре вариантов Комедии, которые еще увеличиваются от свободного отношения в смысле изменений и переделки разных частей пьесы актерами-исполнителями, и потому, после ознакомления с вариантами, смешанность языка и его пестрота в своде не бросается более в глаза, и, пожалуй, автор свода сделал лучше, что не прикоснулся к тексту и не стал отделывать язык текста: он этим избегнул опасных подводных камней: опасности обесцветить, ослабить яркость и безыскусственную наивность прилагаемого текста, местами на редкость выпуклого.

Таким образом, из сказанного заключить следует, что работа В. В. Бакрылова, являясь солидным трудом, заслуживает быть напечатанной в интересах развития русского народного театра в провинции, и остается только пожелать, чтобы за такими первыми сводами последовали и еще другие своды народных пьес, работа над которыми будет уже легче, и таким образом в руках режиссера народного провинциального театра будет целая маленькая библиотека сводов пьес народного коллективного творчества.

В конце оговариваюсь, что редакционный просмотр всего свода перед печатанием, по-моему, все-таки обязателен, так как Репертуарной Секции придется рассчитывать на провинциального актера и режиссера, и для этого ввиду отдаленности провинции нужно устранить малейшие недоразумения и неясности» (ИРЛИ. Ф. 474 (Архив К. А. Сюннерберга). Ед. хр. 440. Л. 1—2 об.).

Предисловие В. В. Бакрылова до нас не дошло. Очевидно, что в рассмотренной редакции комедии были пролог и эпилог, а список первоисточников состоял не из 19-ти, а из 17 наименований.

В тот же день было составлено редакционное заключение к протоколу № 54 заседания Репертуарной секции: «Рязановский обращает внимание на длинноты и частые повторения, которые в пьесе, представляющей свод вариантов, недопустимы; язык мозаичен; 11 и 12 явления можно бы без вреда для пьесы выкинуть, как страдающие натянутостью, надерганные из сказок, пословиц и поговорок. Второй вариант хора не гармонирует со всем целым, а потому предпочтительнее 1-ый вариант (явл<ение> 22). Явление патриарха очень неправ-

доподобно и носит характер личного творчества. / И. Рязановский не имел под рукою всех 17 вариантов, а потому только по получении их и сможет дать подробное объяснение по всем деталям свода» (Там же. Л. 3).

В обсуждении работы В. В. Бакрылова приняли участие Блок и Ремизов. 29 августа 1919 г. Блок записал: «Ремизов о бакрыловском “Царе Максимилиане”» (*Блок-ЗК*. С. 473); 1 сентября он отметил: «Вечером у меня Бакрылов с “Царем Максимилианом”» (Там же); 2 сентября: «Я докладывал о “Царе Максимилиане”» (Там же). 1 сентября Блок, в частности, записал: «Текст выработан В. В. Бакрыловым путем сравнительного изучения девятнадцати вариантов, напечатанных в разное время в различных изданиях. От себя не прибавлено ни слова. <...> Содержание пьесы в кратких чертах (очень цельная, глубокая пьеса с массой веселых и забавных вставок). *Много наслоений русской истории*. Два века.

Максимилиан — Петр, Александр I.

Адольф — народ (царевич Алексей, стремление в пустыню, раскол, пугачевщина и революционный дух). <...> Надо издать книгу с иллюстрациями в красках. В ней помещаются все варианты, исследование о пьесе, к которой до сих пор подходили однобоко, с точки зрения ее текучих элементов (наслоений, влияний и пр.), совсем не замечая ее вечной основы. <...> Об этом деле я знаю уже год, но не ожидал, с одной стороны, что оно будет так исключительно интересно и значительно (сама пьеса), с другой — что встретятся на пути такие жуткие препятствия. <...> Связь драмы с Иродом (вертеп и кукольный театр) и с другой стороны — с Лодкой и с Шайкой разбойников, то есть *всё*, созданное народом в области театра» (*Блок А*. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 480—481). На следующий день Блок отметил: «2 сентября я сделал доклад о Максимилиане. <...> Что касается издания, то Горький сказал, что если книга будет снабжена достойной статьей, то издатель сейчас же будет найден (Гржебин). <...> Ремизов говорил мне, что опасения Бакрылова совершенно напрасны, так как он не меняет текста и не прибавляет ничего от себя; он делает сводку, от которой вся пьеса выигрывает в цельности (устранение длиннот, повторений и т. д.). Поставленным нами двум основным условиям (романтизм и личность) пьеса удовлетворяет. 1) Романтический элемент большой. 2) Адольф — с одной стороны — носитель массового сознания; с другой — в нем личные черты (царевич Алексей, сын Петра; бунт личности — раскольничий, разбойный, революционный). Наконец, в пьесе отражается дух русской истории на протяжении двух столетий» (Там же. С. 481—482).

Богатый фольклорный материал и реальная возможность его постановки на сцене побудили Ремизова создать свой вариант переработки первоисточников. 3 октября 1919 г. Блок записал: «Ремизов читает “Максимилиана” в Студии “Всемирной литературы”...» (*Блок-ЗК*. С. 477). Отклики на это чтение опубликовала газета *ЖИ*. Б. П. Никонов (псевд. — Ник. О.) усомнился в верности подхода Ремизова в работе над сводом: «Сама пьеса вряд ли выиграла от удаления солдатского элемента, придающего всем вариантам подлинника совершенно особенный колорит. В смысле драматическом объединение вариантов в одной пьесе тоже не дает желательных результатов, так как остаются не соединенными две темы: кончается повесть об Адольфе и начинается совершенно новая об Анике-Воине» (*ЖИ*. 1919. 11—12 окт. № 265/266. С. 1). Но и Бакрылов, и Ремизов сознательно выбрали такую двухчастную композицию, которая основывалась на двух пьесах народного театра: «О кесаре Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе» и «О храбром воине Анике и Смерти». О них писал А. А. Котляревский в статье, опубликованной в «Русском архиве» в 1864 г. (эта публикация первой значится в списке Ремизова).

Более пространный отрицательный отзыв принадлежал В. Шкловскому. «Ремизов большой мастер, — писал он, — слова он вяжет крепко своим узором, и в узоре его слова оживают, но “Царь Максимилиан” для меня, по крайней мере, не ожил. Первой неправдой Ремизова явилось, по-моему, то, что он захотел написать “для народа”, а писать можно только для себя. <...> Вот, например, Ремизов в “Царе Максимилиане” пишет об “американском принце”. Для Ремизова “американский принц” имеет свой аромат нелепости сказки, почти как “обезьяний князь”, а в матроссейской земле России, в той среде, для которой писал Ремизов, “американский принц” такая же реальность, как австрийский — ведь они не много знают об Америке. Вторая вещь, которую как-то не заметил Ремизов, это то, что “Царь Максимилиан” комедия импровизаций. <...> Ремизов, разрабатывая “Царя Максимилиана”, стоял на почве совершенно другой, чем истинные создатели этих комедий <имеется в виду и народная драма “Лодка”. — *В. Б.*>, потому что они представляли себе текст текучим. <...> Во многих случаях новые эпизоды, а особенно словесные игры, т. е. нагромождение омонимов, мотивированное глухотой, так пышно разрослось, что совершенно вытеснило Максимилиана, он остался только как предлог начинать комедию. Ремизов не учел динамический и не статический характер текста “Максимилиана”. Получился сводный текст с невероятно похожими друг на друга эпизодами» (*ЖИ*. 1919. 14 окт. № 267. С. 1). Этот отзыв показывает, что в тот момент у Ремизова была несколько иная редакция драмы.

Сохранился протокол совещания редакции издательства «Алконост» об издании пьесы («театра») А. М. Ремизова «Царь Максимилиан», датированный 13 октября 1919 г.: «По вопросам, поставленным А. М. Ремизовым и В. В. Бакрыловым в связи с выпуском изд-вом "Алконост" "Царя Максимилиана", совещались: Александр Блок, Р. В. Иванов-Разумник и Конст. Эрберг и нашли, что:

1) работа В. В. Бакрылова и А. М. Ремизова составляют, каждая в отдельности, самостоятельную творческую ценность, с уклоном у первого в сторону научную и общественно-политическую, а у второго — художественную, соответственно чему

2) на титульном листе "Царя Максимилиана" в издании "Алконоста" следует печатать "«Царь Максимилиан» Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова"

3) вследствие сделанного представителем издательства "Алконост" заявления о готовности со стороны Изд-ва приобрести работу В. В. Бакрылова за особое вознаграждение независимо от авторского гонорара А. М. Ремизова предоставить детальное разрешение этого вопроса взаимному соглашению В. В. Бакрылова с Изд-вом и тем самым гонорарный вопрос считать исчерпанным.

13 октября 1919 г. Петербург.

Ал. Блок / Р. Иванов-Разумник / Конст. Эрберг / Секретарь С. Алянский» (РГАЛИ. Ф. 420 (Архив С. М. Алянского). Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1).

Первоначальное название *ЦМ* в наборной рукописи РГАЛИ для издания в «Алконосте»: «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе Алексея Ремизова по своду вариантов, сделанному В. В. Бакрыловым». Рукой Ремизова название исправлено на алконостовское. В том же архиве хранится машинописный текст «Библиографических примечаний и пояснений» (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 4). Экземпляр *ЦМ*, вышедшего в «Алконосте», сохранился в библиотеке А. А. Блока (см.: Библиотека А. А. Блока: Описание. Л., 1985. Кн. 2. С. 212).

Созданная В. В. Бакрыловым версия *ЦМ* была опубликована после публикации *ЦМ* Ремизова: Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе: Свод Вл. Бакрылова / Предисл. Иванова-Разумника. М.: Гос. изд-во, 1921 (далее сокращенно — *Свод Бакрылова*).

Р. В. Иванов-Разумник писал в «Предисловии»: «Люблю и ценю обработку А. Ремизовым русских народных сказок, но когда перечитываю их, то беру сырой, необработанный, народный материал. Вспомним про всё это, читая мастерскую обработку А. Ремизовым "Комедии о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе".

Вся “Комедия” эта переполнена ненужными “пакостями”, “пузырными звуками”, казармой, озорством. “Что ж, что свинством, что воровством Русь наша крепка, и, кажется, никакой революцией не возьмешь, и поэтому, что всё это не что-то, а суть, качество такое наше... Чем-чем, а безобразием нас не удивишь” (отзыв А. Ремизова на “Комедию” по своду вариантов, сделанному Вл. Бакрыловым, — протокол № 54 Репертуарной Секции Театрального Отдела, СПб. 1919 г.). Чем-чем, а таким отзывом о русском народе нас тоже не удивишь. Но не стыжусь признаться: казарменный, озорной, безграмотный, усеянный безмерными повторениями, лохматый, взъерошенный народный “Максимилиан” — мне дороже его литературной мастерской обработки» (*Свод Бакрылова*. С. 7—8).

Бакрыловская версия *ЦМ* состоит из 64-х явлений. Нет перечня действующих лиц. Костюмы персонажей описаны при их первом появлении. Гораздо больше, чем у Ремизова, ремарок, сопровождающих диалоги и монологи (в комментариях приводятся наиболее значительные). Среди героев, наряду с пажами, — царедворцы; Марс предстает как Марец, Поп как Священник, Могильщик как Старик, Палач Брамбеус как рыцарь Брамбеус, Чертенок фигурирует наряду с Чёртом. В одной из сцен участвует Патриарх (явл. 31—32), в явлениях 51—54 — Черный Араб. Многочисленные повторы чаще всего связаны с однообразными репликами Скорохода в сценах, когда его призывает Максимилиан (в комментариях они не воспроизводятся): «Справа налево повернусь, / Перед троном грозного царя Максимилиана явлюсь и т. д.». В некоторых явлениях в действо вовлечена публика. Нередко одни и те же тексты принадлежат разным персонажам, в число которых, в частности, у В. В. Бакрылова входит коллективный персонаж, обозначенный «Все» («Все» иногда выступают вместо «Хора»).

Рецензент журнала «Книга и революция», подписавшийся псевдонимом Onyx (И. Оксенов), писал о работе В. В. Бакрылова, сопоставляя с версией Ремизова: «По этому самому своду составил А. Ремизов драму о царе Максимилиане, которую включил в “свой” театр, “театр Алексея Ремизова”... <...> Мы отметили комично-восторженное отношение этого писателя к драме, представляющей собою весьма сомнительное сокровище народного творчества, тем более сомнительное, что “народный чернозем” в ней не совсем русского происхождения. Более или менее хороши остроумные, сатирические частности, — в целом же “Царь Максимилиан” мелок и плоск. <...> Некоторых наших интеллигентов, по-видимому, охватил рецидив запоздалого “обожания мужика”, а для этого годятся все средства: и “Максимили-

ан”, и “Петрушка”, и знаменитая “Барыня”. И в самом деле, ведь “Барыня” остроумна, а анархист Петрушка, бесспорно, не менее “универсален”, чем Гамлет: по крайней мере его поймут и там, где не поймут Гамлета. Дешевая гениальность! / Свод составлен, по-видимому, осторожно и умело, но жаль, что редактор не знакомит читателя с источниками, которыми он пользовался, и методом своей работы. Недурны книжные украшения Н. А. Тырсы, только не удалась ему обложка, где он пытался смешать старину с модернизмом» (Книга и революция. 1922. № 3 (15). С. 71).

Основные источники драмы, изученные и использованные В. В. Бакрыловым и учтенные Ремизовым при переработке его свода:

1) «Царь Максимилиан (Святочная комедия) (Вариант, записанный в Петербургской губ.)» (Народный театр: Сб. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1896. С. 48—61). Комедия представляется в 2-х действиях. Среди героев персонаж, отсутствующий в редакции Ремизова: Гусар. В роли палача — рыцарь Бранбуил. В финале царь Максимилиан отрекается от трона: «Я и сам не хочу на сем троне сидеть и сим царством владеть, хочу на Волгу отправляться и на легкой лодочке кататься!» После текста драмы дается описание: «Костюмы действующих лиц». После этого описания — «Примечание»: «Во все время действия стоят в два ряда друг перед другом; царь выходит, проходит на другую сторону, указывает на стул и говорит: “Для кого сей трон сооружен?” Все отвечают: “Для вас!” Царь зовет скорохода и пажей, пажи становятся по обе стороны стула, царь все время сидит. Все действующие лица опоясаны ремнями и с саблями, тесаками и с шашками» (с. 48).

2) «Царь Максимилиан» (Святочная кумедия) (*Абрамов И.* «Царь Максимилиан» (Святочная кумедия). СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1904. С. 5—33). Текст не разделен на действия или явления. Персонажи, отсутствующие в версии Ремизова: Девица, 1-й богатырь, старший, 2-й богатырь, младший, Гусарин, Черный Арап, Жид-Ицка, Цыган-Иван. Сюжет и текст разительно отличаются от вариантов В. В. Бакрылова и Ремизова.

3) «Царь Максимьян» (Северные народные драмы: Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1911). Данный текст — совершенно другой вариант драмы и по сюжету, и по содержанию. Представлены персонажи, отсутствующие в версиях В. В. Бакрылова и Ремизова: Дахмара, Главный министр, Гусар, Рестант.

Тексты, собранные и приготовленные к печати Н. Н. Виноградовым:

4) «Царь Максемьян и непокорный сын его Одольф». Вариант 1-й (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской

Академии наук. СПб., 1905. Т. X. Кн. 2. С. 306—333). В послесловии «Несколько соображений относительно древности текста предлагаемого варианта» Н. Н. Виноградов писал: «Я, лично, считаю его ценным материалом, могущим идти в дело при решении некоторых вопросов, возникающих у исследователей русской народной драмы вообще и "Царя Максимилиана" в частности. Важен этот вариант в силу своей сравнительной древности, — в силу того, что он дает самый старый из всех опубликованных до настоящего времени текстов "Царя Максимилиана"». Исследователь установил, что скопированная им рукопись пьесы могла появиться не позднее 1818 г. (с. 333). Текст, сюжет и структура значительно отличаются от всех других версий драмы. Н. Н. Виноградов констатировал: «...наш список несомненно представляет редкое исключение среди других известных вариантов. В нем развивается всего только один сюжет — "Максемьян и Одольф" — и соблюдено полное единство действия. Посторонних вставок никаких нет, не только в виде цельных сцен, но даже в виде частичных заимствований и мелких наслоений» (с. 338). Пьеса включает в себя 27 явлений. В данном варианте среди персонажей отсутствуют: Богиня Венера, Марс, Звезда, Змеулан, Король Мамай, Племянник короля, Чертенок, Магометанский посланник, Ябедник, Затюремный сторож, Портной, Поп, Дьякон, Главный доктор, Английский доктор, Фельдшер Степка, Фельдшер Евтухов, Лаврен, Казак, Посол.

5) «Царь Максимильян». Вариант 2-й (Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1914. Т. ХС. № 7. С. 16—52). Разыгрывается в 5 действиях. Среди персонажей: Черный Араб, Защитник Венеры (у Ремизова — Звезда, брат Венеры), Пашка фершал (у Ремизова — Фельдшер Степка). Многие герои, представленные у Ремизова, отсутствуют: Исполинский рыцарь, Король Мамай, Племянник короля, Чертенок, Магометанский посланник, Портной, Поп, Дьякон, Казак, Английский доктор, Лаврен.

6) «Царь Максимиян». Вариант 3-й (Там же. С. 53—96). В предисловии отмечено: «Записан в с. Сельце Шунгенской волости Костромского уезда; проверен во время представления и по списку одного из участников — Александра Ерофеева». Пьеса состоит из 33-х явлений. Существенно отличается от бакрыловского и ремизовского вариантов. Среди героев: Друг Адольфа, Богиня (у Ремизова — Богиня Венера), Король Брамбеус, Черный Арабб <так!>, Скороход-Предмаршел (у Ремизова — Скороход-фельдмаршал). Богиня Венера — не жена Максимияна, а невеста Адольфа. Заканчивается драма битвой

между Марсом и братом Богини и песней Хора: «Не гора с горой сходилася...».

7) «Царь Максимильян». Вариант 4-й (Там же. С. 97—166). В предисловии отмечено: «Вариант этот был распространен во многих местностях разных уездов Костромской и Ярославской губ. <...> Предлагаю наиболее полный и менее испорченный текст, записанный для меня крестьянином Григорием Степановичем Чистяковым, — человеком бывалым и довольно начитанным. Текст кроме того проверен мною на месте». Пьеса состоит из 53-х явлений. Персонажи, отсутствующие в версии Ремизова: Араб, Гусар. Построение сюжета иное, нежели у Ремизова. Первый, кого призывает к себе Максимилиан в начале представления, — сын Адольф, которого он приказал заточить в темницу за то, что тот пропадал в шайке разбойников. Затем на сцене появляется Царь Мамай, происходит битва между Арабом и Аникой-воином, в ней Аника гибнет. Представление заканчивается венчанием царя Максимилиана и Богини и общей пляской.

8) «Царь Максимьян». Вариант 5-й (Там же. С. 167—188). Пьеса состоит из 27 явлений. Персонажи, отсутствующие в версии Ремизова: Рахиль (в тексте — Баба), Араб, Еврей (лицо без речей). В финале Смерть убивает Анику-воина: «Воин начинает плясать. Смерть режет его косой. Воин падает. Старик с Евреем его выносят. Максимьян уходит, и все уходят» (с. 188).

А. И. Соболевский в предисловии к изданию текстов драмы отмечал: «Народная драма “Царь Максимильян” (или “Царь Максимьян”) восходит, по всей вероятности, к школьной драме первой половины XVIII века неизвестного наименования. Судя по тому, что имена главных действующих в ней лиц — иностранные (*Максимильян, Адольф, Брамбеул* или *Брамбеус*; сверх того: *Венера, Марс*), эта драма восходила, в свою очередь, к переводной повести конца XVII или начала XVIII столетия. <...> Прототип народной драмы “Царь Максимильян”, может быть, явился на госпитальной сцене. Но, спустившись в солдатскую среду, он слился в одно целое с вставлявшимися в него интерлюдиями и превратился из драмы поучительного содержания в веселую комедию с рядом комических лиц и комических сцен. <...> Еще недавно “Царь Максимилиан” был достоянием по преимуществу солдатского театра и, по-видимому, пользовался широкой известностью. <...> В настоящее время он разыгрывается главным образом по деревням и представляет собою пьесу широко распространенную по всей России» (Там же. С. 5—8).

С точки зрения П. Н. Беркова, наиболее вероятным источником *ЦМ* явилась школьная драма начала XVIII в. под названием «Венец

Димитрию» (см.: *Берков П. Н.* Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе» // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1957. [Т.] XIII. С. 308—312). Ср. наблюдение П. Богатырева: «...предполагают, что “Царь Максимилиан” возник из школьной драмы, но мы видим, что в дальнейшем своем развитии “Царь Максимилиан” сильно отошел от композиционных приемов школьной драмы и пошел по самостоятельному пути» (*Богатырев Петр.* Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин; Пб.: Изд-во «Опояз», 1923. С. 78). Возможно, в пьесе нашел также отражение сюжет народного духовного стиха «Кирик и Улита», в котором язычник Максимьян губит христиан Улиту и ее сына Кирика за то, что они не хотят поклоняться его богам. Ср.: «И говорил-то Кирик-младенец: “Ай же вы, злы мучители Царя Максимьяна! И не поверую я в веру вашу, И не поклонюсь я вашим богам-идолам”... и т. д.» (Памятники народного творчества в Олонецкой губернии: Духовные стихи / Сообщены Е. В. Барсовым // Записки Имп. Русского географического общества. СПб., 1873. Т. 3. С. 603—609; Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI—XIX вв. М., 1991. С. 77—83).

После выхода пьесы Ремизов сделал такую надпись в экземпляре, подаренном С. П. Ремизовой-Довгелло: «И опять 19-й год. / Нашествие последнее на Петербург Юденича. / Вот когда я читал его <“Царя Максимилиана”> бессчетно, а поставили в первый раз и единственный, кажется, уже в 20-м году, в Кронштадтское восстание в Доме просвещения, в железнодорожном клубе. В последние наши петербургские месяцы, в дни, опасные для Троицкой, когда стали оттуда выезжать “страха ради”, а по двору “поговаривать, кому быть наперед”. / “Алконост”, Петербург, 1920» (*Кодрянская 1959.* С. 158). Возможно, подразумевается постановка «Рабочей драматической студии» В. В. Шимановского при Доме культуры и просвещения Северо-Западных железных дорог. В 1919—1920 гг. над постановкой *ЦМ* в Москве, в Новом театре Художественно-просветительного союза рабочих организаций (Новый театр ХПСРО) работал режиссер А. П. Зонов. См. воспоминания участницы поставки Е. А. Тяпкиной: «Аркадий Павлович привел к нам в студию Ремизова, Алексея Ремизова. Мы должны были ставить “Царя Максимилиана”, где я должна была играть Венеру. Ну, а костюм у меня был такой: я была полностью голая, а у меня был кожаный пояс и на боку сабля. И Аркадий Павлович подвел ко мне Ремизова и сказал: “Вот она Русь-то!” / Ремизов так вообще... Он — это было еще до его отъезда за границу — он мне подарил

полное собрание своих сочинений с нарисованными им собственноручно чертиками. Но, к сожалению, эта постановка не состоялась» (*Тяпкина Е. А.* Воспоминания // РГАЛИ. Ф. 3042. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 9; цит. по: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни начала XX века // *Исследования и материалы 2003*. С. 360). В 1933 г. художник Н. В. Зарецкий (1876—1959) предполагал осуществить постановку *ЦМ* в Праге. В связи с этим 25 августа 1933 г. Ремизов писал ему из Парижа: «Советую Вам — возьмите *мой текст "Царя Максимилиана"* (Изд. Алконост или Г<ос>. Издат): У меня дан *строй трагедии*. Дополнить можно из моих материалов, как *песнями,* так и *вводными сценами*, но очень важно сохранить именно этот строй. Сцену с попом (запьянцовским) и дьяконом, конечно, придется выпустить, заменив ее какой-нибудь мимической сценой коронования Максимилиана с Венерой. Ваша мысль нарядить в современный, элегантный дипломатический фрак посла — очень удачна. По предисловию Вы видите, и по библиографии, что над Ц<арем> М<аксимилианом> потрудились все до настоящего времени, стало быть, и одежда не эпохи, а всеобщая. "Царь Максимилиан" — это настоящая трагедия. Мы были на постановке в Петербурге в 1920 г. Впечатление было потрясающее. Зрители плакали. Мне понравилось начало: после объявления "Здравствуйте, почтенные господа, Вот я к вам прибыл сюда" — открывается шествие из публики всех действ<ующих> лиц с гармонистом впереди. Эта музыка, которая подхватывает последние слова "пролога", вводит сразу в действие. Мое предисловие "Портянка Шекспира" используйте, как Вам угодно. Если бы удалось осуществить постановку, как бы это хорошо было. Кому я только не рассказывал здесь, ну как стене горох. А между тем жалуются, что нет русского. Вы сделаете большое дело...» 7 сентября 1933 г. Ремизов высказал пожелание относительно сцены с гробокопателями: «В интермедии с гробокопателями надо пустить современность. Требует царь: подписывать акт о ненападении» (Československá rusistika. 1969. № 4. С. 184—185; публ. В. Морковина). Этот замысел не удалось реализовать.

Об устойчивой популярности и актуальности *ЦМ* в народной среде не раз писали современники Ремизова. Так, Т. А. Мартемьянов утверждал: «Кому неизвестна, по крайней мере хотя по имени, старинная и доселе весьма популярная, преимущественно на фабричной и солдатской сцене, пьеса нашего народного театра "Комедия о царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе", или просто: "Царь Максимилиан". Но едва ли многим приходило на мысль, что пьеса эта — политическая сатира, с течением времени обратившаяся в про-

стой, даже несколько сумбурный, фарс с очень неустойчивым текстом. <...> На наш взгляд, это — один из многочисленных примеров сатиры на Петра Великого» (Исторический вестник. 1914. Май. С. 538).

Е. И. Замятин в статье «Народный театр» писал, имея в виду и народную драму *ЦМ*: «Одним из наиболее серьезных опытов воспроизведения народной комедии была постановка “Царя Максимилиана” в 1912 году в “Доме Интермедий” на Галерной» (Блоха. Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сб. статей. Л., 1927. С. 8). Замятин подразумевал, вероятно, постановку «Хоромных действ» членами петербургского «Союза молодежи» 17 февраля 1911 г. в «Доме интермедий» Мейерхольда (ул. Галерная, 33). Первой частью этого представления был *ЦМ* (в основе — вариант, записанный Н. Н. Виноградовым). Для постановки был приглашен помощник Мейерхольда М. М. Бонч-Томашевский. Подробнее см.: *Струтинская Е И.* Искания художников театра: Петербург — Петроград — Ленинград: 1910—1920-е годы. М., 1998. С. 11—26.

В автобиографической заметке Ремизов отметил, что его «“Царь Максимилиан” — театр, написанный по записям народных представлений» (Литературная Россия: Сб. совр. русской прозы. М.: Новые вехи, 1924. С. 31).

В рецензии на «алконостовское» издание *ЦМ* критик Л. К. Ильинский высоко оценил версию Ремизова: «Алексей Ремизов известен как талантливый стилизатор народных произведений, вводя этим в обиход литературы живую струю подчеркнутых стилизаций образов и приемов народного творчества. Царь Максимилиан еще раз подчеркивает его мастерство в этом направлении. На основе народной драмы создана им настоящая пьеса. Использованы все имеющиеся в печати записи пьесы. Выбрано из них общее и дана основная ситуация произведения. Вихрастость улицы, казармы приглажена. Пьеса пущена из музея вариантов в обиход... Если согласиться с А. Ремизовым, что Царь Максимилиан — портянка Шекспира <...> то в театре Ремизова публике показывается портянка вымытая, чистая, — та портянка, что в солдатской жизни существовала для смотров. Для избалованной театром публики это, конечно, нужно. С этой стороны нельзя не признать стилизацию пьесы очень удачной. <...> пьеса А. Ремизова несомненно ценный подарок современному, ищущему новых форм театру. / А. Ремизов глубоко проникся психологией народного театра. Интермедия не только развлечение, а та жизнь, в глубоком смысле которой трагическое идет рядом, перемешивается с комическим, уживается с ним. Уяснить этот сокровенный смысл народной драмы, эту ее традицию, придать ей всю стройность в целом построении пьесы, сохраняя опре-

деленность интермедии, как это сделал вслед за народным театром А. Ремизов, — это большая заслуга стилизатора... <...> думается, что достоинства стилизованной пьесы заставят обратить внимание на нее театральных деятелей. Театр увидит Царя Максимилиана. Правда, это не народный театр, но близкий к народному. / В этом направлении А. Ремизов произвел большую работу. Он изучил пьесу. Свод В. Бакрылова не закрыл вариантов. Они изучены. Изучена и литература вопроса, создавшаяся около этой любопытной пьесы. Об этом говорит послесловие А. Ремизова — “Портянка Шекспира” <...> и тот хороший указатель литературы Царя Максимилиана, какой приложен к изданию... <...> И выбор этой пьесы для переделки вообще, а в настоящее время в особенности, нельзя не признать удачным, подсказанным чуткостью к народному творчеству. <...> Надо пожелать, чтобы пьеса скорее зажила на сцене и привела бы за собой народный театр» (Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. С. 326, 328—330; подпись: *Л. И<льинский>*).

Одобрительно отозвался о драме Ремизова и Н. Ашукин: «По мнению историков литературы, пьеса возникла в Петровскую эпоху и ее исключительная популярность объясняется ее драматизмом. В столкновении царя Максимилиана с непокорным сыном Адольфом из-за веры, вероятно, когда-то видели намеки на столкновение Петра Великого с сыном Алексеем, приверженцем старины и старой веры. С течением времени текст пьесы изменялся, получая различные наслоения, в зависимости от условий местности и среды, где она игралась. Солдатские казармы, куда проникла пьеса, засорили ее шелухой казарменного быта, ненужными книжными вставками, сделанными грамотеями-писарями. Старинное, подлинно народное, золотая руда поэзии потускнела под пылью современности. // Ал. Ремизов задался целью воссоздать, контаминировать “Царя Максимилиана” по имеющимся вариантам. <...> Его работа — творческая работа художника. По его пьесе нельзя изучать народную драму о царе Максимилиане; для этого нужно обратиться к записям, сделанным учеными, но читать “Царя Максимилиана” и ставить его на сцене можно по пьесе Ал. Ремизова» (Художественное слово. 1921. № 2. С. 62).

П. Сакулин сопоставил версии В. В. Бакрылова и Ремизова, в целом отдавая предпочтение второму: «Существует уже довольно много записей этой комедии; делались попытки выяснить генезис пьесы и историю ее текста. Не удивляешься, а радуешься, когда видишь перед собой книжки В. В. Бакрылова и Алексея Ремизова. В. В. Бакрылов назвал свое издание “сводом”. Нелегко уразуметь, какую цель ближайшим образом преследует автор. Он скрыл от нас свои намере-

ния. Подобная работа может иметь как научное, так и чисто практическое значение, — смотря по тому, на каких принципах она построена. / Для ученого важно на основании известных нам вариантов, во-первых, выделить первичное ядро комедии, ее “основной сюжет”, и, во-вторых, определить тот твердый сплав, который образовался с течением времени и к которому в конкретных случаях прилипают те или другие эпизоды спорадического характера (местные и личные вариации). <...> Издавая свой труд, Бакрылов, очевидно, хотел дать такую обработку комедии, чтобы она могла идти на сцене “народного” театра. Разумеется, может возникнуть принципиальный вопрос: нужно ли театру, как таковому, ставить “Царя Максимилиана”? (вспомним старые и новые споры на тему о “народном” репертуаре). Не следует ли оставить эту пьесу в ее родной стихии? <...> Но допустим, что “Максимилиан” попал на подмостки настоящего театра и разыгрывается труппой профессиональных артистов. Свод Бакрылова потребует тогда купюр и вообще приспособления к сцене. Случайным же артистам из народа текст Бакрылова (если, конечно, он дойдет до них) пригодится лишь в малой степени... <...> Таким образом, научной цели свод Бакрылова не имеет, а практическое его значение проблематично. Бесспорное достоинство работы Бакрылова в том, что автор в неприкосновенности соблюл подлинный стиль народной комедии. / Алексей Ремизов давно известен своими изящными переложениями сюжетов народной поэзии и старинной письменности. Это вполне законный жанр — фольклористическая стилизация. И в данном случае автор проявил тонкое мастерство. Опираясь, главным образом, на свод В. В. Бакрылова, Ремизов дает свой стилизованный “театр”». По мнению П. Сакулина, изменения, которые Ремизов внес в текст, «довольно значительные, и тенденция их такова, что Иванов-Разумник имел основание предпочитать “свод” Бакрылова “театру” Ремизова. При всём том Ремизов не погрешил против народного стиля: не исказил его, а, так сказать, облагородил. <...> Режиссер, всего вернее, не преминет воспользоваться текстом Ремизова: в нем есть сценическая расчлененность и слаженность; между прочим, очень удачно выделена “интермедия”. Но если даже на этом практическом пути автора постигнет неудача, его “Царь Максимилиан” сохранит значение — как талантливое литературное произведение. В заключение хочется сказать, что появление “свода” Бакрылова и “театра” Ремизова усиленно подчеркивает необходимость *научного* издания знаменитой народной драмы» (Печать и революция. 1921. Кн. 3. Нояб./дек. С. 265—267; курсив П. Сакулина).

О своем восприятии драмы писала педагог А. Рыбникова, которая осуществила ее постановку в школьном театре в 1923 г.: «Драма очень

проста и допускает самое примитивное свое воплощение. И костюмы, и декорации могут быть сведены к простейшему: стул, деревянный меч, картонная корона и ничего больше. <...> это легко развертывающаяся и так же просто свертывающаяся драма. <...> Современные поиски революционного театра находят в “Максимилиане” те стороны народного комедийного действа, которые мы в последние годы полюбили в итальянской народной драме (comedia del arte), которые, давая крепкую основу драматической схемы-сюжета, оставляют полную свободу для идейного и формального его наполнения. <...> Долго волновал меня выбор текста для моего замысла постановки; текст, приведенный у Виноградова, казался слишком примитивным, свод Ремизова — излишне разбухшим. Однако, пришлось основываться все-таки на тексте Ремизова, сильно его сократив и вставив интермедию из сборника Ончукова» (*Рыбникова А.* Максимилиан: Драма в 2-х действиях. Л., 1925. С. 3, 4, 7).

Критик пражской газеты «Воля России» писал: «Старый театр, “лицевое действо”, не знавшее условностей нашей сцены и ее лженатурализма, воскресил в “Царе Максимилиане” А. Ремизов, тянувшийся уже давно к истокам как поэтического творчества, так и лицедейства народного. <...> О страстях и муках царевича Адольфа за правую веру, о его любви к вольнице и вольности повествует нам этот театр. И еще о гибели изменчивого царя Максимилиана, олицетворившего злобу и несправедливость. И чтобы не слишком огорчались от мук и злодейств жалостливые сердца, бегут на подмостки скоморохи и чудилы, потешают своими шутками-прибаутками честный народ, говорят правду в глаза. Создал себе потеху и поучение русский народ и потом забыл о ней от дыма махорки и фабрик, и лишь чуткий к родному духу Ремизов снова вывел на свет Божий, в утешение скорбного и замученного люда — царей и царевичей, шутов и воинов и пустил их снова гулять по свету» (*Н. М. М.* А. Ремизов. Царь Максимилиан // Воля России (Прага). 1921. 31 марта. № 166. С. 5).

А. Прибыловский отметил, что «“Царь Максимилиан”, несмотря на обилие записей и богатую литературу по данному вопросу (указанную в книге А. Ремизова), всё еще не приведен учеными к какому-либо определенному первоисточнику». Рецензент так охарактеризовал нововведения Ремизова: «Кроме основного действия интересны “осложнения” в драме: появление лиц, даже как будто не связанных с драмой, — все эти храбрые рыцари, комики-чудилы и разбойники. <...> А. Ремизов не ввел в свой вариант диалога, известного под названием “Лодка”, когда играющие изображают разбойников, плывущих и остроумно беседующих в стиле примитива-лубка, но сохранил книж-

ное сказание “Прение живота со смертью”. При незначительных как будто “изменениях” сравнительно с народными редакциями, “Царь Максимилиан” А. Ремизова является уже законченно прекрасным художественным произведением, особенно со стороны языка, четкого и чистого в своей древней стихийности» (Русская книга (Берлин). 1921. № 6. С. 13).

Рецензент «Казанского библиофила», подписавшийся инициалами «Е. Б.» (вероятно, Е. И. Шамурин, у которого был псевдоним Е. Белов), выделил *ЦМ* как наиболее удачную стилизацию русского фольклора: «Ал. Ремизов пользуется широкой известностью как стилизатор и обрабатыватель русского фольклора. И надо сказать, что его опыты в этом отношении не всегда удачны: обрабатывая произведения народного творчества и по-своему их стилизуя, писатель нередко слишком субъективно и свободно обращается с имеющимся у него материалом. В результате получается нежелательное удаление от подлинника, извращение самого духа и стиля народного творчества. “Царь Максимилиан” счастливо избежал этой участи. Насколько нам известно, свод Бакрылова, полученный в результате сличения 19 вариантов “Царя Максимилиана”, на который ссылается А. Ремизов, не опубликован. Трудно судить, насколько отступает от него автор. По его собственному заявлению, задача его заключалась в том, чтобы дать такого “Царя Максимилиана”, какого можно играть теперь. <...> Автор, действительно, выполнил эту работу: выбросил пошлое и плоское у “чудил”, сократил излишние повторения, выбросил извращенные реминисценции Пушкина и других поэтов, так обильно разбросанные в вариантах “Царя Максимилиана” Ончукова и других. От этого “Царь Максимилиан”, как художественное произведение, несомненно выиграл. Оставляя в стороне вопрос о том, насколько А. Ремизов удалился от известных вариантов “Царя Максимилиана”, нельзя не констатировать, что талантливому писателю удалось создать на этой излюбленной русским народом трагедии <...> произведение интересное, яркое, художественное, полное своеобразной прелести и красоты, соединяющее блестки чисто народного юмора с глубиной психологического подхода» (Казанский библиофил. 1921. № 2. С. 162).

По мнению критика журнала «Книга и революция», Ремизов считает «безнадежно отжившую и лишь с историко-бытовой и историко-литературной стороны интересную комедию пригодной еще сейчас “для всенародного исполнения”. <...> “Царь Максимилиан” хорош был безыскусственный, в среде одновременно наивной по своим отношениям к искусству, близкой к бытовой обстановке, в которой исполнялась пьеса, и сочувствовавшей ее морали; вне этих отошедших в не-

возвратное прошлое условий ей уже не жить на народной сцене. Но и “театром Алексея Ремизова” не стал “Царь Максимилиан”. <...> Получилось литературное упражнение, имеющее ценность меньшую или во всяком случае иную, чем любая точная, стоящая доверия запись» (Книга и революция. 1921. № 8/9. С. 79; подпись: *Опух <И. Оксенов>*). Столь же скептически отнеслись к работе Ремизова филологи-слависты П. Богатырев и Р. Якобсон. Они утверждали, что «ни в своей переделке, ни во вступительной статье “Портянка Шекспира” Ремизов не уловил композиционные приемы народной драмы» (*Богатырев П., Якобсон Р.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин: Изд-во «Опояз», 1923. С. 54).

Д. П. Святополк-Мирский указал на связь произведения Ремизова с новаторской драматургией начала XX в.: «...“Царь Максимилиан”, основанный на нелепой и забавной народной одноименной пьесе, превращен в мистерию с глубокими символами. Тут Ремизов более чем где-либо является современником символистов» (цит. по: *Мирский Д. П.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. 2-е изд. Новосибирск, 2006. С. 792. Впервые: *Mirsky D.* Contemporary Russian literature. 1881—1925. London, 1926).

С. 142. *Максимилиан* — Имя латинского происхождения (от maximus — наибольший). По предположению П. Н. Беркова, прототипом Максимилиана мог послужить римский император *Максимиан* Галерий (305—311), гонитель христиан. Именно так главного героя драмы и звали в ранних редакциях пьесы XVIII — начала XIX в. Имя Максимилиан появилось примерно в середине XIX в. и, вероятно, опосредованно было связано с герцогом Лейхтенбергским Максимилианом (1817—1852), женой которого в 1839 г. стала дочь Николая I Мария Николаевна. Он имел достаточно широкую известность в России, в том числе среди солдат и матросов (см.: *Берков П. Н.* Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». С. 301—302).

Адольф — По мнению П. Н. Беркова, «не исключена возможность, что имя Адольф или Адольфий представляет осмысление имени св. Адельфия, епископа при императоре Констанции» (Там же. С. 312). В. В. Каллаш утверждал, что это имя пришло «из лубочных книг» (*Каллаш Вл.* К истории народного театра. Царь Максимилиан: Критические замечания и тексты. М., 1899. С. 6).

Богиня Венера — П. Н. Берков высказал гипотезу, что в первоисточнике — пьесе «Венец Димитрию» — эта героиня под именем Боги-

ня Мегера (или Медера, Медея) олицетворяла адский дух (*Берков П. Н.* Вероятный источник народной пьесы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». С. 311—312).

Аника-воин (от греч. «непобедимый») — один из персонажей русского фольклора, о котором были сложены старинные стихи и песни, а также былина. Некоторые из стихов были напечатаны в «Сборнике русских духовных стихов» В. Варенцова (СПб., 1860. С. 110—127). Об одном из возможных прототипов образа Аники из династии готских правителей VI в. (среди них были Анты) см.: *Беляев Илья.* Аника-воин // Русский архив. 1864. Кн. 1. Стб. 90—93. Ф. Фортунатов писал о сведениях, полученных от вологодских старожилов: «Верстах в 8 от г. Вологды, недалеко от Белозерской дороги находится *Аникиевский* лес, получивший свое название от *Аники-воина*, про которого говорят, что он погребен в этом лесу, и даже указывают его могилу. Об Анике существует предание, что он был страшный разбойник, сделавший эту дорогу почти непроходимою» (*Фортунатов Ф.* Еще об Анике-воине // Русский архив. 1864. Кн. 2. Стб. 228—229). А. Котляревский так интерпретировал легенду об Анике-воине: «Кажется, несомненно, что предание об Анике, в том виде, как оно живет в современном народе, образовалось и вышло из двух, весьма различных, источников: основою послужило чисто народное предание о смелом разбойнике, память о котором еще живо сохранилась у обитателей вологодского края; но с этим первоначальным зерном народ связал повесть о борьбе Аники с смертью или, вернее, *"повесть о бодрости человеческой"*, весьма нередко встречающуюся в наших рукописях XVII в. Удалой разбойник, побежденный лишь смертью, представлял для народной фантазии разительное сходство с *храбрым воином*, о котором говорит "Повесть о бодрости человеческой"...» (*Котляревский А.* Для истории русского народного театра. I. Аника-воин и Смерть // Русский архив. 1864. Кн. 10. Стб. 1094—1095).

Марс (в других источниках — *Мáрец*) — древнеримский бог войны.

Змеулан (*Змиулан*) — имя произошло от слияния слов «змей» («змий») и «улан». Один из исследователей драмы, в частности, отметил: «...тюркское слово "улан, илан" <...> было известно в Древней Руси, где употреблялось (к примеру, в "Сказании о Мамаевом побоище") в значении "телохранитель", "член ханской семьи, лицо княжеского рода". Можно предположить, что Змиулан мог обозначать вражеского воина, которому присуща змеиная хитрость, коварство...» (*Некрылова А. Ф.* Странный персонаж русского фольклорного театра (Змиулан) // «Уведи меня, дорога...»: Сб. ст. памяти Т. А. Бернштам. СПб., 2010. С. 202). О прототипах персонажа и других версиях проис-

хождения его имени см.: Там же. С. 202—208. Герой фигурирует во многих вариантах *ЦМ*.

С. 142. *Король Мамай – Мамай* (?—1380) – татарский хан, правитель Золотой Орды, который пытался покорить владения русских князей. В 1380 г. его войско было разбито на Куликовом поле. Образ Мамая в русском народном творчестве, однако, чаще всего олицетворял собой некий обобщенный образ чужеземного врага.

Чертенок — Ремизов в письме к художнику Н. В. Зарецкому от 7 сентября 1933 г. отмечал: «Обратите внимание на Чертенка: он часть хора. Хоровая часть должна быть выделена: это приговор — одобрительный или отрицательный, или суждение. Чертенок — оторвавшийся от хора...» (Československá rusistika. 1969. № 4. С. 185; публ. В. Морковина). П. Сакулин отметил: «Роль чертенка, можно сказать, создана Ремизовым: чертенку нередко передаются слова и действия других лиц» (Печать и революция. 1921. Кн. 3. С. 266).

Палач Брамбеус — Р. М. Волков писал: «Имя это встречается в лубочных повестях. Напр., в “Истории о Францыле Венециане и о прекрасной королеве Ренцывене” — это имя короля; также это имя короля в лубочн<ой> пов<ести> “Кедрил Обжора”» (Русский филологический вестник. 1912. Т. LXVII. № 1/2. С. 336).

С. 143. *Лаврен* — русское имя, производное от Лаврентий.

Хор — В понимании Ремизова Хор олицетворяет «весь народ» (см. выше в послесловии «Портянка Шекспира»; с. 566).

Появляется царская стража. — В *Своде Бакрылова* далее:

«Царь Максимилиан <...> / Здорово, ребята! / Все. / Здравия желаем!» (с. 14).

...осияло, осверкало и ободняло. — *Ободняло* — полностью рассвело.

С. 145. *Стану на камень — камень мнется, ~ от взгляда моего на море корабль всколыбнется.* — В *Своде Бакрылова*: «Хотя я и ростом мал, / Но зато силен, грозен и удал. / Стану на горы — горы трещат, / Взгляну на воды — воды кипят, / Топну об землю — земля потрясется, / От взгляда моего на море корабль всколыбнется» (с. 15). Ср. в оде Державина «На взятие Варшавы» (1794): «Ступит на горы — горы трещат, / Ляжет на воды — воды кипят...»

Для кого сия грановита палата воздвигнута... — Грановитая палата — одно из древних зданий Московского Кремля; построено в 1487—1491 гг. по указу царя Ивана III архитекторами Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари. Восточный фасад здания отделан граненым «бриллиантовым» рустом (четырехугольными камнями, передняя сторона которых оставлена неотесанной).

...возьму в руки скипетр и державу... — Скипетр и держава — символы великокняжеской или царской власти. Скипетр представляет

собой жезл из слоновой кости, золота и серебра, украшенный драгоценными камнями. Держава — золотой шар с короной или крестом.

Буду судить царей, царевичей, / королей, королевичей... — Ср. в детской считалке: «На золотом крыльце сидели: / Царь, царевич, король, королевич...»

С. 145–146. *Вчера в лесу дрова рубил, а сегодня царем стал!* <...> *У! Какой страшный!* — Об этом эпизоде с Чертенком и Максимилианом Ремизов писал Н. В. Зарецкому 7 сентября 1933 г.: «(Эта сцена очень жуткая, когда Максимилиан сидит один). В облике Максимилиана есть нечто от Горького» (Československá rusistika. 1969. № 4. С. 185).

С. 146. *В моей золотой порфире... — Порфира* — широкая мантия (плащ) из материи пурпурного цвета, парадное одеяние монархов.

То-то люли, браво да люли... — Ср. в русской народной песне «Из-за леса, из-за рощи...»: «Эй, ли! Браво да люли...»

С. 147. *Мы к царю идем, / злат венец несем.* — В *Своде Бакрылова* это двустишие поют Пажи (с. 19).

Прими, всемилостивейший монарх ~ ваши царские принадлежности. — В *Своде Бакрылова* эти слова произносит один из царедворцев (Там же).

С. 148. *Всё зашумело, всё загремело — / пули, как пчелы, роем летят — / сабли стучат, сабли звенят.* — Ср. в казачьей народной песне «Донцы-молодцы»: «Где ни посмотришь — пики мелькают, / Граду подобно, стрелы шумят. / Пули, как пчелы, роем летают, / Роем летают, сабли звучат».

Что воцарился царь / Максимилиан. — В *Своде Бакрылова*: «Что воцарился / Новый царь Максимилиан» (с. 20).

С. 149. *...кумирицкая богиня...* — В *Своде Бакрылова*: «...кумирическая богиня» (с. 21). Кумирические (кумирческие) боги (от слова «кумир») — идолы, которым поклонялись язычники.

Ищу встречного и поперечного... — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 150–151. *Поп давно нас в церкви ждет ~ храм горит огнями.* — Эту песню в *Своде Бакрылова* исполняет не Хор, а Царь Максимилиан (с. 23). Она восходит к балладе Жуковского «Светлана» (1813). Ср.: «Едем! Поп уж в церкви ждет / С дьяконом, дьячками; / Хор венчальну песнь поет; / Храм блестит свечами». Далее в *Своде Бакрылова* следует сцена, в которой Максимилиан приказывает Скороходу позвать рыцарей:

«Р ы ц а р и подходят, и один из них говорит:

Здравия желаем, Ваше Императорское Величество. / Почто придворных рыцарей призываете, / Или какое дело повелеваете?» (Там же).

С. 152. *Я в пустыню удаляюсь ~ что в разлуке жить с тобой.* — Несколько измененная песня (романс) «Я в пустыню удаляюсь...» (1791) на стихи Марии Воиновны Зубовой (1749—1799). См.: Полный русский песенник. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1905. С. 92.

Да смотри же, скорей веди! — Далее текст до *Дьякон — дьякон.* в *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 153. *...все за обедни ушли...* — *Обедня* — церковная служба, совершаемая утром или в первой половине дня.

В рогожке вместо ризы... — *Риза* — верхнее облачение священника при богослужении.

...за тупиконом в опорке. — Подразумевается «типикон» — устав, церковно-богослужебная книга. *Опорок* — старый, истоптанный, распоровшийся башмак.

С. 154. *Акафист* — в православном богослужении хвалебное песнопение в честь Богоматери, Спасителя или святых. В *Своде Бакрылова*: «Читай евангелье!» (с. 27).

...держаша чары вина мерные... — *Чара* — то же, что чарка, сосуд для вина.

...меду сыченому... — Хмельной напиток, приготовленный из пчелиного меда.

...горелка страдательная! — Имеется в виду «горилка» — украинский крепкий напиток, водка.

Теперь валяй «Прикинул»! — Искаженное от «прокимен» — молитвословия, состоящего из строк псалмов, которое исполняют чтец (или дьякон) и хор перед чтением отрывков из Священного писания.

...и вышла, аки риза, чистая... — В *Своде Бакрылова*: «И вышла, аки Христос, чистая...» (с. 27).

И мы к тебе ныне с веселием прибегаем... — В *Своде Бакрылова* далее: «Стаканчики полные наливаем / И досуха их выпиваем» (Там же).

Что ты, дурья голова, пой «Положил еси»! — Имеется в виду славословие при венчании в церкви: «Положил еси на главах их венцы...».

С. 155. *Полуштоф* — единица измерения объема жидкости (как правило, водки или вина), равная приблизительно 0,6 л. Также называли и сосуд, вмещавший это количество.

...и начинает водить круг пня... — В *Своде Бакрылова*: «...и начинает водить их кругом трона» (с. 28).

Как у Троицы было у Сергия ~ где муравка и цветок. — В *Своде Бакрылова* данный текст отсутствует. Имеется в виду Свято-Троицкая Сергиева лавра в Сергиевом Посаде. Ср. начало народной песни «Разин в тюрьме»: «У Троицы было у Сергия под горой...» (другой вариант зачина: «У Троицы, у Сергия, / Было под Москвою...») *...на правом крылосе запели... — Крылос* — искаженное от «клирос», означающее в православной церкви место, на котором во время богослужения находятся певчие и чтецы. *...с печи на палати... — Полати* — деревянный настил под потолком между русской печью и стеной избы. *Солнце на закате ~ где муравка и цветок.* — «Солнце на закате...» (<1799>) — песня на стихи С. Митрофанова, издавшего сборник «Песни русского известного охотника М.» (СПб., 1799).

С. 156. *...терзаю под ноги...* — В *Своде Бакрылова*: «Вергаю под ноги...» (с. 28).

С. 157. *Был в Адесте и верст за двести...* — Возможно, подразумевается Одесса.

Ищи, ищи хорошенько! — В *Своде Бакрылова*: «Ищи, ищи хорошеньче» (с. 29).

Да очень велика шайка разбойников. — Очевидная перекличка с народной драмой «Лодка» (другое название — «Шайка разбойников»).

С. 158. *Магометанский посланник (хору).* — В Своде Бакрылова: «Посланник подходит и спрашивает зрителей» (с. 30).

Хор: Здесь. — У В. Бакрылова: «Кто-нибудь из публики отвечает: // Здесь» (Там же).

Берет Адольфа и ведет к царю. — В *Своде Бакрылова*: «Берет находящегося среди зрителей Адольфа и ведет к отцу» (с. 31).

Сын, где ты по сие время шатался? — В *Своде Бакрылова* диалог начинается с обращения Адольфа: «О, дражайший родитель, / Всему миру покоритель. / Почто непокорного сына призываешь, / Или какое дело повелеваешь?

Встает и вытягивается пред отцом» (Там же).

А велика ли была ваша шайка? — В *Своде Бакрылова*: «А велика ли была ваша шаечка?» (Там же). *А велика ль ваша лодка?* — В *Своде Бакрылова*: «А велика ли ваша лодочка?» (Там же). Очевидная перекличка с народной драмой «Лодка» («Шайка разбойников»). Многие ее варианты прямо перекликаются с *ЦМ* (начало монолога Атамана, песня Козельского «Дует, дует ветерок...», реплики Есаула и др.). О тесной взаимосвязи «Царя Максимилиана» с «Лодкой» см.: *Крупянская В. Ю.* Народная драма «Лодка»: (Генезис и литературная история) // Славянский фольклор. М., 1972. С. 258—302.

С. 159. *На Море-Океане, на острове Буяне...* — Упоминанием мифических Моря-Океана и острова Буяна, которым придавалось са-

кральное значение, начинаются многие восточнославянские заговоры. Ср. в одном из них: «На Море-Океане, на острове Буяне лежит бел-горюч камень Алатырь...»

С. 160. *Да заставить ребятишек...* — В *Своде Бакрылова*: «Да заставить маленьких мальчишек...» (с. 32).

В хоре волнение и жалоба. — В *Своде Бакрылова* этой ремарки нет.

поди и отведи моего сына Адольфа в темницу ~ Дай ему фунт хлеба и стакан воды. — В мемуарной книге «Взвихренная Русь» (глава «Сережа» в цикле «На даровых хлебах») Ремизов писал по поводу этой сцены: «Помню, когда в эти годы <1919—1920> я публично читал “Царя Максимилиана”, всякий раз на словах царя затюремному сторожу о продовольствии сына Адольфа подымался несмолкаемый хохот... <...> Да ведь этот “фунт — голодной смерти” был бы для всех в эти годы великим благодеянием и лишиться такого — несчастье» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 309).

С. 163. *...на груди твоей хвосты, / а в руках твоих костру...* — *Костра́* (кострика, кострица) — остаток стеблей льна, конопли после трепания. В *Своде Бакрылова*: «На груди твоей холсты, / А в руках твоих скирду» (с. 32).

ордена и ленты... — В *Своде Бакрылова*: «Ордена, ленты, кавалерии...» (с. 37). *Кавалерия* — зд.: знак отличия в виде орденской ленты через плечо.

Закуй в тяжкие железа сего изверга. — В *Своде Бакрылова*: «Закуй в крепкие кандалы сего изверга» (с. 38).

С. 164. *Сопровождая удары молота...* — В *Своде Бакрылова*: «Х о р, сопровождая удары пением» (с. 39).

Стук-стук-стук ~ приударим, братцы, вдруг. — Ср. припев песни старика Луки «Вдоль по улице широкой...» из драматической повести в стихах П. Ершова «Фома-кузнец» (1835): «Тук! тук! тук! с десяти рук / Приударим, братцы, вдруг». Музыку песни написал композитор А. Алябьев. Чаще всего эта песня, исполняемая в различных вариантах, бытовала как народная.

Мать святая, Дева чистая ~ на свет глаза не глядят. — В *Своде Бакрылова* этот фрагмент отсутствует.

Скован, скован я, молодчик, / с головы до самых ног. — Ср. в «Балладе» (1841) И. С. Тургенева: «Скован по ногам он, скован по рукам...»

С. 165. *В темнице несносной / царевич сидел...* — Отзвук казачьей народной песни «В темнице несносной, железной, стальной...», созданной по мотивам стихотворения Пушкина «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой...», 1822).

На меня какая-то грусть-тоска напала! — В *Своде Бакрылова* отсутствует. Ср. в «Сказке о царе Салтане» (1831) Пушкина: «Грусть-тоска меня съедает, / Одолела молодца...»

...жди себе скорой отместки. — В *Своде Бакрылова* далее ремарка: «Уходит безо всякого почтения к царю» (с. 40).

С. 166. *Верные мои пажи...* — Далее до *Подите в темную темницу* в *Своде Бакрылова* диалог Максимилиана с Пажами: «Предстаньте пред троном своего монарха.

Пажи. / О, великий повелитель, / Лице-грозный царь Максимилиан. / На что верных пажей призываете, / Или что делать повелеваете?» (Там же).

Адольф в цепях идет из темницы. ~ от злых палачей. — В *Своде Бакрылова* вместо этого фрагмента: «Адольф, измученный, в цепях, еле движется, говорит тихим голосом, жалостно; идет, конвоируемый пажами из темницы, и поет:

Не слышно шума городского, / За Невской башней тишина, / И на штыке у часового / Горит полночная луна.

Обращаясь к царю.

О, дражайший родитель, / Всему миру покоритель. / Почто непокорного сына призываешь, / Или какие дела повелеваешь?» (с. 41). *«Не слышно шума городского...»* — народная песня на стихотворение «Песнь узника» (1826) декабриста Ф. Глинки.

С. 167. *Музыка заводит плясовую. Музыка и пляска.* — В *Своде Бакрылова*: «Приходят два мальчика и пляшут» (с. 42).

Пора молодцу жениться ~ отпирай-ка ворота. — Контаминация двух русских народных песен: «Пора молодцу жениться...» и «Ах, Настасья, ты, Настасья...» Ср. в одном из вариантов русской народной песни «Ах, Настасья, ты, Настасья...»: «Ты, Настасья, ты, Настасья, / Отворяй-ка ворота. / Ой да люли, ой, люли, / Отворяй-ка ворота».

Вот так насмеялся! ~ и золотым статуям. — В *Своде Бакрылова*: «Адольф в публику.

Сделал я отцу надсмешку, / Вытаскал ему всю плешку. /

Оборачивается к отцу.

/ Вот так надсмеялся. / Не верую я вашим кумирическим богам / И золотым статуям» (с. 43).

С. 168. *В хоре волнение и жалоба.* — В *Своде Бакрылова* ремарка отсутствует.

сколько я на свете живу! / Зачем меня, старика палача Брамбеуса, призываешь... — В *Своде Бакрылова*: «Сколько я, древний рыцарь, / На свете живу. / Зачем меня, сильного и древнего рыцаря Брамбеуса, призываешь...» (с. 44).

С. 168. *...на лобное место...* — В *Своде Бакрылова*: «В чистое поле... » (Там же).

Палач: Тридцать пять лет ~ О, грозный царь Максимилиан, рука не поднимается! — В *Своде Бакрылова*: «Брамбеус в ужасе пятится назад и смотрит то на царя, то на Адольфа. /

Сто пятьдесят лет на свете жил, / И ни одного человека жизни не решил. / Нет, нет! Этому не бывать, / Чтобы царскому сыну голову срубать. / Я сам собою не дорожу, / И за любимого Адольфу / Здесь на месте голову положу» (Там же).

С. 169. *Как ты мне был любим, / так и теперь люблю...* — В *Своде Бакрылова*: «Когда ты царю был мил, / Тогда и я тебя любил...» (с. 45).

Хор (*палачу*) — / *Поди, попроси у отца прощенья.* — В *Своде Бакрылова*: «Адольф. Поди, попроси у отца прощения» (Там же).

Нет, не прощу, / я за дерзость ему отплачу. — В *Своде Бакрылова*: «Казни, казни! А то сам будешь казнен» (Там же).

С. 170. *Ох, вы, лесы мои, лесы темные...* — Ср. начало русской народной песни о Степане Разине: «Ах вы, лесы, лесы темные...».

Прощай, восток... — В *Своде Бакрылова* обращение Адольфа начинается со слов: «Ну, дай с народом проститься» (с. 46).

Прощай, родимая земля ~ прощай, весь свет, и весь народ... — В *Своде Бакрылова*: «Прощайте, все цари, царицы, / Прощай, вы, красные девицы, / Прощай, цари и короли, / И все могучие богатыри, / Прощайте, весь народ-любитель...» (Там же).

...перед отцом я не корюсь... — *Кориться* — зд.: покоряться, смиряться.

...навеки с светом расстаюсь. — Далее в *Своде Бакрылова* до слов *Сам себя погубил*: «Брамбеус проводит шашкой по шее коленопреклоненного Адольфа, тот падает. Брамбеус берет с головы шапку и надевает ее на конец шашки. / Вот я, рыцарь Брамбуил, / Царскому сыну голову срубил, / На сабле голову держу, / Всему народу покажу.

Указывая на труп Адольфа.

Кого любил, того сгубил...» (Там же).

После слов *Сам себя погубил.* до слов *О, нет, не жить мне боле...*: «Гляжу, под ракитой / Лежит наш царевич убитый. / Ах, как жалостно, господа! / Из его белого кафтана / Течет благородная кровь его. / Посмотрите, господа, / Какое правосудие у царя — / Единственный был сын / И того с миру сжил» (с. 46—47).

В пьесе Ремизова эти слова произносит Хор в конце сцены казни Адольфа (без обращения «господа»). *Гляжу, под ракитой / лежит наш царевич убитый.* — Ср. в стихотворении Пушкина «Два ворона

(Шотландская песня)» (1828): «В чистом поле под ракитой / Богатырь лежит убитый».

После данной сцены в *Своде Бакрылова* следуют два явления с Патриархом, которых нет в тексте Ремизова. Он совершает «торжественную панафиду» (панихиду), кадит и отпевает тела Адольфа и рыцаря Брамбеуса, казнившего Адольфа и покончившего с собой (явл. 31-е и 32-е; с. 47—48).

С. 171. *Интермедия* — то же, что интерлюдия — вставная сцена, чаще всего комического характера, которая разыгрывается между действиями основной пьесы. Данное обозначение в *Своде Бакрылова* отсутствует.

Старик! Дед! Дедко! — В *Своде Бакрылова*: «Старик!.. Старик!.. Старик!..» (с. 49).

...могильный кавалер! — В Ярославской губернии так звали могильщика, гробокопателя.

С. 172. *Могильщик (опираясь на толстую палку) — / Ага-га, как пришла туга...* — В *Своде Бакрылова*: «Старик с толстой палкой, в мужицкой одеже, сгорбленный; опираясь на палку, кряхтит, охает и издает пузырные звуки при помощи спрятанного под мышками пузыря. / Ага-га, как пришло туго...» (с. 50). *Туга* — скорбь, печаль, тоска.

Охо-хо-хо-хо-хонюшки! — В *Своде Бакрылова*: «Как скучно, как грустно...» (Там же). Ср. стихотворение Лермонтова «И скучно и грустно, и некому руку подать...» (1840).

С. 173. *«Вниз да по матушке...»* — Русская народная песня «Вниз по матушке по Волге...».

а я-то с Малашкой прокаталажился... — *Каталажиться* — шуметь, буянить, шалить. Зд., вероятно: валандаться, терять время.

Старик, иди же к царю! — Далее в *Своде Бакрылова* до слов *А как мне угадать царя?*:

«Старик. / К какому чмарю?

Скороход. / Что вчера настал.

Старик. / Я вчера спал, а сегодня встал.

Скороход. / Иди же, иди!» (с. 51).

С. 174. *...ли там трава, ли что!* — В *Своде Бакрылова*: «Чи там трава, чи што?» (с. 52)

С. 175. *Ободрать...* — Далее в *Своде Бакрылова*:

«Царь Максимилиан. / Что, старик, говоришь?

Старик. / Убрать» (с. 53).

Чтобы сверх земли не тлели... — В *Своде Бакрылова*: «Так! / Чтобы они сверх земли не смердели, / По нашему царству запаху не было...» (Там же).

...и черти не утащили. — Далее в *Своде Бакрылова*:

«Старик. / Черти не точили.

Царь Максимилиан. / Что, старик, говоришь?

Старик. / Черви не точили» (Там же).

С. 176. *Вот нашел махорки осьмушку / да нюхательного на понюшку.* — *Осьмушка* (устар.) — мера веса хлеба, чая или табаку (восьмая часть фунта, чуть больше 50 г). *Понюшка* — щепотка нюхательного табаку, рассчитанная на один прием.

В землю зарой! — В *Своде Бакрылова* фраза отсутствует. Далее ремарка: «Старик подходит к голове, старуха к ногам; старик нагибается и издает несколько пузырных звуков» (с. 54).

Раз, два — ~ три, четыре — / прискочили. — Русские народные считалки.

Чертенок (ввертываясь) — / Пять. — В *Своде Бакрылова*: «Чёрт в это время говорит “пять”» (с. 55).

С. 177. *Могильщик: Давай.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

Да, не худо бы промочить. — В *Своде Бакрылова* далее: «Царь Максимилиан. / Ну, дедушка, садись вот сюда» (с. 56).

С. 178. *Доктор (в очках, в руках саквояж)...* — В *Своде Бакрылова*:

«Доктор выходит важно и, обращаясь к зрителям, говорит, размахивая руками. Он в белом кителе, в очках, в руках саквояж. /

О, грозный царь Максимилиан. / На что главного доктора призываете, / Или что делать повелеваете?

Царь Максимилиан. / А вот, почтенный доктор, / Вылечи мне этого старика» (с. 56—57).

...из-под Каменного моста аптекарь. — Возможно, имеется в виду Большой Каменный мост через Москву-реку. Первоначальное его название с конца XVII в. — Всехсвятский мост. Примечательно в данном контексте пьесы, что в одном из пролетов этого моста («девятая клетка») в старину обитали разного рода «лихие люди», которые грабили и убивали людей.

...из угла в угол мечу. — В *Своде Бакрылова*: / «Из мертвых кровь мечу, / Чирьи вырезаю, / А болячки вставляю» (с. 57).

Доктор: Степка-фельдшер! — В *Своде Бакрылова* далее ремарка: «Трижды. Степка фельдшер откликается из другой комнаты только на третий раз» (Там же).

С. 181. *Нет, пониже.* — В *Своде Бакрылова* далее ремарка: «Доктор ударяет его саблей» (с. 60).

Доктор: А еще что болит? — В *Своде Бакрылова* далее: «Старик. / Пузо.

Доктор. / Пузо? / Надо тебе съесть 33 арбуза, / Кусок собачьего мяса, / Два кошачьих колбаса, / Петуха и курицу, / Да пропустить че-

рез всю зеленую улицу / Конницу и пехоту — / Будешь есть в охоту. / Старик, еще что болит?

Старик. / Не помню.

Доктор. / Казак, напомни.

Казак бьет старика плеткой. / Помни, старик!» (с. 60—61).

С. 182. *...да плясать заставить.* — В *Своде Бакрылова*: / «Да танцовать заставить. / Как ты будешь танцовать?

Старик танцует.

Вылечил старика, Ваше Императорское Величество.

Царь Максимилиан. / Старик, ты здоров?

Старик. / Здоров, царь.

Снова пляшет вприсядку с песнями» (с. 61).

Хор: Ходи изба, ходи печь, ~ чёрт коряку приволок. — В *Своде Бакрылова* эту песню исполняет старик-могильщик (Там же). Первые два стиха — русская поговорка. *Коряка* — то же, что коряга, кривое дерево, раздвоенный пень.

Чертенок, лежавший на месте мертвецов, вдруг вскакивая, распугивает пляс. — В *Своде Бакрылова* эта ремарка отсутствует.

Хор: Я вечор в лужках гуляла, ~ чтобы милому послать. — Народная песня на стихи Григория Александровича Хованского (1767—1796) «Незабудочки» (1796). В *Своде Бакрылова* отсутствует.

А вот я, дерзкая... — В *Своде Бакрылова*: «А вот я, дирицкая...» (с. 64).

Одна земля непокорна — Марсово поле. — *Марсово поле* — площадь в Санкт-Петербурге между Летним и Михайловским садами, названная по имени античного бога войны Марса и использовавшаяся для проведения военных парадов.

С. 183. *Взовьюсь, взовьюсь я клубом высоко под небо...* — В *Своде Бакрылова*: «Поднимусь, поднимусь высоко под небо...» (Там же).

Какая-то дерзкая богиня гуляет. — В *Своде Бакрылова*: «Какая-то мерзкая девчонка гуляет» (Там же).

Коли я ее найду... — В *Своде Бакрылова*: «Если я ее найду...» (Там же).

Не ты ли, дерзкая богиня... — В *Своде Бакрылова*: «Не ты ли, мерзкая девчонка...» (с. 65).

меня, храброго рыцаря, урекаешь? — *Урекать* — корить, укорять.

Сжалься, храбрый рыцарь! — В *Своде Бакрылова*: «Марсик молодой, / Смилуйся надо мной» (Там же).

Слышу — за синими морями, за темными лесами — / Молодецкий свист и девий посвист. — В *Своде Бакрылова*: «Вышел я на парадное крыльцо прохладиться, / И слышу — за синими морями, за темными лесами / Младецкий свист и девичий посвист» (Там же).

С. 184. *...на коленях стоит!* — В *Своде Бакрылова*: «...перед кем-то на коленях стоит» (Там же).

С. 185. *Звезде нос сворочу.* — В *Своде Бакрылова*: «Звезде набок нос сворочу». Далее: «З в е з д а. Еду, еду — не свищу. М а р е ц. Я наеду — не спущу» (с. 66).

Звезда (нападая) — / Торк — яма. ~ Марс: Рубись. — В *Своде Бакрылова* отсутствует. *Торк* — толчок, удар; от глагола «торкать» — толкать, колотить.

С. 186. *...ни поборника.* — *Поборник* — ревностный защитник кого-либо или чего-либо.

...а хоть и народился... <...> хоть и на ноги становился... <...> хоть и на коня садился... — В *Своде Бакрылова*: «А хоша и народился... <...> Хоша и на ноги становился... <...> Хоша и на коня садился...» (Там же).

...ворон костей не занесет. — Ср. народный фразеологизм: «Спровадить туда, куда ворон костей не занесет», т. е. очень далеко, бог знает куда, за тридевять земель.

Что же ты Анику похуляешь? — В *Своде Бакрылова*: «Что же ты меня, Анику, порицаешь?» (Там же).

А ты, пострел, зачем поспел... — Ср. народную поговорку: «Наш пострел везде поспел». *Пострел* (*разг.*) — озорник, сорванец.

С. 187. *Или хочешь дань платить... ~ Выходи, молодец, на булатный меч!* — В *Своде Бакрылова*: «Если хочешь воевать, / Изволь в чисто поле выезжать.

М а р е ц. / Я хочу биться-рубиться, / На вострый меч сходиться.

А н и к а - в о и н. / Еду, еду — не свищу.

М а р е ц. / Я наеду — не спущу.

А н и к а - в о и н. / Встречайся!

М а р е ц. / Защищайся!» (с. 68).

С. 186–187. *Вот я, Марец... ~ злой смерти предам.* — В представлении «О храбром воине Анике и Смерти» в публикации А. Котляревского Аника перед встречей со Смертью бьется с рыцарем Морицем. Ср. некоторые текстуальные соответствия:

«А н и к а

<...>

А меня, храброго Анику-воина, похуляешь! / Или ты не знаешь, как у меня рука тверда, / Так у меня меч востра <так!>... <...> Или хочешь дань платить, / Или злато-серебро возами возить...

М о р и ц

Я тебе дань не стану платить / И возами злато и серебро не стану возить; / А я хочу с тобой биться, / На вострой сабле расходиться...» (Русский архив. 1864. Кн. 10. Стб. 1096–1097).

Р. М. Волков в связи со сценой поединка между Марсом и Аникой-воином отмечал: «По-видимому, мы здесь имеем дело с драматизацией рыцарских поединков, заимствованных из рыцарских лубочных повестей, или с заимствованием целой драматической сцены поединков из драмы, переделанной из рыцарского романа, вроде драмы о “царевиче Петре Златых ключах”, где имеем 2 таких сцены...» (Русский филологический вестник. 1912. Т. 68. № 4. С. 282).

С. 188. *Старый чёрт, где ты? ~ Сейчас, сейчас, батюшка, бегом бегу.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

...оборы запутались. — *Оборы* — веревки, завязки у лаптей.

На что, батюшка царь Демьян ~ или я в чем перед тобой провинился? — В *Своде Бакрылова*: «На что, батюшка царь, / Старика-гробокопателя призываете, / Или что делать повелеваете?» (с. 69).

С. 189. *Какое еще дело?* — В *Своде Бакрылова*: «Како тако дело?» (Там же).

чтобы черви не точили. — В *Своде Бакрылова* далее: «И черти в воду не утащили» (Там же).

С. 190. *Хор: Воскрес! воскрес!* — В *Своде Бакрылова*: «Все кричат. Воскрес, воскрес!» (с. 70).

Подымается суматоха. Кто-то визжит. Кого-то тащут. — В *Своде Бакрылова*: «Идут в толпу и начинают разыскивать беса — залезают в карманы, стаскивают у баб платки, пользуясь случаем, заглядывают под подолы. Начинается визг, ругань, поднимается суматоха, а иногда, если искальщики окажутся слишком “дерзкими на руку”, и свалка. Достаточно нашумевши, воины возвращаются к трону и докладывают царю Максимилиану» (с. 71).

С. 191. *Я пришел не год годовать...* — Ср. русскую народную пословицу: «Год годовать — не век вековать».

и не пир пировать... — Ср. русские народные пословицы: «Горе горевать — не пиры пировать»; «Не пиры пировать, коли хлеб засевать».

на свой острый меч потешиться. — В *Своде Бакрылова* далее: «Нет ли такого рыцаря или богатыря, / С кем бы я мог побиться-порубиться, / На сбрую мою ратную, / На копье булатное, на меч-кладенец» (с. 72). *Меч-кладенец* — в русских былинах — волшебный клинок непобедимых богатырей. Происхождение названия фольклористы связывают со словами «клад» (означало то, что меч был спрятан) и «укладный» (т. е. «стальной»).

красавицу богиню с собой увезу. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 192. *и меч твой булатный не иступился.* — В *Своде Бакрылова*: «И меч твой булатный, как вижу я, не иступился» (с. 73).

красавицу богиню с собой увезть. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 192. *Что я вижу? / Что я слышу?* — В *Своде Бакрылова*: «Трах, трах, трах! / Фу, что я вижу, / Фу, что я слышу?» (Там же).

С. 193. *говори, зачем ты пришел?* — В *Своде Бакрылова*: «Говори, откуда ты прислан?» (с. 74). Ср. в сцене с Черным Арабом: «Говори, откуда ты пришел?» (с. 80).

С. 193–195. *Аника-воин: Залетела ворона в чужие хоромы ~ А теперь у меня — писто-лет — — / Стреляет.*

Залетела ворона в чужие хоромы... — Русская поговорка, имеющая в виду тех, кто попал в чужую среду. Ср. другие варианты: «в высокие хоромы», «в царские хоромы», «в барские хоромы» и т. д. *...да и крячет.* — От глагола «крякать». *Говори, да не заговаривайся, / почаще назад оглядывайся.* — Ср. народную пословицу: «Говори, да не заговаривайся (не проговаривайся)! Говори, да назад оглядывайся».

В *Своде Бакрылова*: «Аника-воин. / Ночи темные не сплю, / Саблю острую точу. / Змиулану силачу / Покориться не хочу. / А ты что ж, распроклятый Змиулан, / Скверным своим дыханьем / Отравляешь нашу страну?

Змиулан. / Полно тебе, Аника-воин, ходить фанабериться, / Пора в чистом поле мечами помериться.

Аника-воин. / Если так — / Сражаюсь!

Змиулан. / Защищаюсь!

Три раза сражаются.

Змиулан побежденный падает на колени» (с. 74—75).

...ходить фанабериться... — Производное от «фанаберия» — кичливость, спесь, надменность.

С. 195. *скажи маменьке родной, / что я женился на другой...* — Перекликается с народной песней «Черный ворон». Ср.: «Ты скажи — она свободна, / Я женился на другой».

в чистом поле вся цветами убрана. — В *Своде Бакрылова* далее: «А теперь я, молодец, сознался, / На какого рыцаря нарвался» (с. 75).

Ты спишь али бредишь? — В *Своде Бакрылова* далее: «Змиулан. / Брежу.

Аника-воин. / Вот мой острый меч, / Я тебе голову срежу» (Там же).

Аника-воин: Хвалился, хвалился / да сам и свалился! — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 195–196. *Спи, спи, герой... ~ в куски разбит.* — В *Своде Бакрылова* эти слова произносит Аника-воин (с. 75—76).

С. 196. *показал силу могучую.* — В *Своде Бакрылова*: «Поразил силу могучую» (с. 76).

Хвала тебе, герой, / град Антон спасен тобой. — Как выяснил П. Н. Берков, эти слова восходят к «дивертисменту с пением» «Празд-

ник в стане союзных армий» (1813), куплет из которого, посвященный графу П. Х. Витгенштейну, приведен в «Летописи русского театра» П. Н. Арапова (СПб., 1861. С. 220); ср.: «Хвала тебе, наш вождь, герой, / Что град Петров спасен тобой» (Русский фольклор: Материалы и исследования. М., 1959. [Т.] IV. С. 335).

Хвала тебе, герой, ~ над храброй твоей головой. — В *Своде Бакрылова* этот фрагмент сопровожден ремаркой: «Все поют песню» (с. 76).

Далее следует сцена с напавшим на царство Максимилиана Черным Арабом, которого побеждает Аника-воин (явл. 51—54; с. 76—83). Она во многом повторяет сцену с Аникой-воином и Змиуланом. Этот эпизод у Ремизова отсутствует. Заметные разночтения содержатся в явл. 51:

«Черный Араб, закованный в латы черный рыцарь, входя, брызгает изо рта на свечку керосином, отчего комната наполняется пламенем. Подбегает к трону и грозит шашкой. Стража становится около царя, приготовляясь его защищать.

Под град Антон подступаю. / Вставай, армия, в ряды, / Едет Черный Араб с Орды! / Его шапка с пером, / Грудь горит серебром. / Сам себя объявляю: / Вот я есть рыцарь Араб, / Пришел я из азиатских степей, / Из фармазонских областей. / Несколько лет, несколько зим / Ищу я прегордую, прекрасную богиню. / А теперь вижу: сидит она у царя на троне / И меня, арабского королевского сына, чуть в шею не толкают.

Царь Максимилиан. / Прогнать, прогнать / Арабского королевского сына!

Черный Араб. / Ты меня прогоняешь? / Я иду с тобой на поединок. / Или сам выходи, или дай мне такого рыцаря, / С которым бы я мог биться-рубиться, / И на острые мечи сходиться. / Ежели мне рыцаря не дашь, / Я твое царство пожгу, попленю, головней покачу. / Тебя самого живьем в плен возьму / И красавицу с собой увезу.

Черный Араб прохаживается, всё внимательно осматривает, затем говорит.

Фу, какое здесь зданье, / Разноцветное одеянье, / Как везде весело сияет. / Кто в здешнем царстве проживает?

Все. / Русский царь.

Черный Араб. / Во всех четырех странах бывал, / Нигде грозного царя Максимилиана не видал. / Где бы я с ним повидался, / На свой острый меч бы с ним сражался. / Напоил бы я свой острый меч евонной алой кровью, / Пущай мой острый меч погнется, / А евонный царский трон кровью обольется» (с. 76—77).

Далее разночтения содержатся в сцене поединка (явл. 54):

«Аника-воин. / Чем нам на сем месте хвалиться, / Не лучше ли будет выехать / В заповедные луга побиться-порубиться, / Да кто кому покорится?

Начинается жестокая битва.

Черный Араб. / Давно готов.

Аника-воин. / Если так — сражаюсь!

Черный Араб. / Защищаюсь!

Аника-воин. / Ядра!

Черный Араб. / Каленые стрелы!

Аника-воин. / С жизнью прощайся!

Черный Араб. / Молись Богу, конец тебе приходит!

Аника-воин. / Тьфу, ты изверг. / Мой булатный меч — / Твоя голова с плеч.

Черный Араб. / Свою береги.

Аника-воин бросает меч и идет к трону.

Это ржавое железо и человеческого мяса не сечет. / У того у храброго рыцаря и капли крови не течет.

Царь Максимилиан топает на него и кричит.

Как ты, дерзкий изменник, / Осмелился бежать с поля сражения? / Я тебя в Сибирь сошлю, / И беспощадно расстрелять велю!

Аника-воин. / О, великий повелитель, / Всему свету покоритель. / Позволь мне одно слово сказать.

Царь Максимилиан. / Говори да не заговаривайся, / Почаще назад оглядывайся.

Аника-воин. / Я был не изменник ваш, / Мой меч булатный распался в прах.

Царь Максимилиан. / Вот тебе новый пистолет, / Вот тебе дербеновской стали меч. / Твой меч не рубит, не сечет, / Но этот прямо в ретивое сердце злодею пойдет.

Отдает пистолет и свою саблю Анике.

Черный Араб. / Сходись, злодей, на сбрую ратную, / На копье булатное, на меч-кладенец. / Мой вострый меч блестит, / Вся жизнь твоя в моих руках лежит.

Аника-воин. / Хвастайся, рыцарь, когда в моих руках / Мой меч рассыпался в прах, / А теперь у меня пистолет.

Аника стреляет в Араба и убивает его наповал. Араб падает. /

Ах, ах, ах! хвалился, хвалился, / Да сам и свалился. / Спи, спи, герой, в земле сырой. / Твой прах покрыт густой травой, / Над твоей головой / Шумит лес зеленый густой.

Все поют.

Ох, ты поле мое, / Поле чистое. / Ох, хорошо же ты поле / Приукрашенное, / А всё травушкой, / Всё муравушкой, / Всё цветочками / Василечками.

К царю, отдавая честь.

Вот, грозный царь Максимилиан, / Труп твоего супротивника. / Убил, раздробил, / Защитил град Антон, / Показал силу могучую» (с. 80—82).

Из фармазонских областей... — Вероятно, восходит к слову «фармазон» (вольнодумец, безбожник, мошенник) (просторечн.) — от слова «франкмасон» (*фр.* «вольный каменщик»). *Вот тебе дербеновской стали меч.* — Подразумевается меч, изготовленный из знаменитой дербентской стали, получившей свое название от места ее производства — г. Дербента в Дагестане. *Ох, ты поле мое, / Поле чистое.* — Ср. начало русской народной песни: «Ах, ты поле мое, / Поле чистое...»

С. 197. *У меня одна дума.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

у меня казны много множество, / всю казну расточу. — В *Своде Бакрылова*: «Одумайся!» (с. 83).

Я сам себя хочу почтить честью и славой ~ душе не помога. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

Аника-воин (в раже) — *Раж* — сильное возбуждение, неистовство, исступление.

Вот я, Аника, храбёр и бодёр. ~ цари царства оставляли... — С небольшими разночтениями воспроизведены слова Аники-воина из представления «О храбром воине Анике и Смерти» в передаче А. Котляревского (Русский архив. 1864. Кн. 10. Стб. 1097). В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 198. *Аника, я к тебе в гости пришла.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

покатится твоя голова с плеч. — В *Своде Бакрылова*: «Покатится твоя дурная башка с плеч» (Там же).

я подточу твои богатырские жилы, / зарежу... — В *Своде Бакрылова*: «Подточить твои жилы, / У меня есть ножи и вилки — / Я перережу твои богатырские жилки» (Там же).

Не дам и на месяц. — В *Своде Бакрылова* далее следует:

«А н и к а - в о и н. / Дай хоть на месяц.

С м е р т ь. / Не дам и на неделю» (с. 85).

С. 199. *Дай хоть на час.* — В *Своде Бакрылова* далее следует:

«С м е р т ь. / Не дам и на час.

А н и к а - в о и н. / Дай хоть на полчаса» (Там же).

Ох, смерть, моя мать ~ Пей, гуляй! — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 199. *Померла наша надежда ~ простонала вся земля.* — Народный романс. В *Своде Бакрылова* песне предшествует ремарка: «Все скучиваются около тела Аники-воина и поют» (с. 86).

С. 198–199. *Согнувшись в три погибели, с косой на плечах, шатаясь, подходит Смерть. ~ простонала вся земля.* — Ср. с анализом песни в статье Ильи Беляева «Аника-воин»: «Содержание этой песни, во всех вариантах, состоит в том, что герой песни, Аника-Воин, встречается с неумолимою смертью, которая не принимает от него никаких сделок и отговорок и — убивает его. Иначе сказать: содержание песни составляет выражение живейшей радости русского народа, или его предков, о смерти какого-то Аники-Воина» (Русский архив. 1864. Кн. 1. Стб. 90).

С. 200. *Старик! Дед! Дедко! ~ не дадут и со старухой полежать.* — В *Своде Бакрылова* этот фрагмент отсутствует. Вместо него ремарка: «Скороход тащит за руку дряхлого, оборванного старика, который всеми силами упирается. Скороход награждает его несколькими ударами коленом ниже поясницы и, держа за шиворот, ставит перед царем Максимилианом» (с. 86).

На что, батюшка царь Демьян ~ или я в чем перед тобой провинился? — В *Своде Бакрылова*: «На что, батюшка царь, / Старика-гробокопателя призываете, / Или что делать повелеваете?» (Там же).

Убери ты эти два тела ~ Пойду и уберу. — В *Своде Бакрылова* здесь повтор сцены с гробокопателем после смерти Марца (явл. 45; с. 69—70).

С. 201. *Чертенок. Прямо из трахтили.* — То есть из трактира. В *Своде Бакрылова* отсутствует.

все двери примечаю. — В *Своде Бакрылова* далее следует: «Сопли сморкаю, / В карман кладу — / Это нитки вощать» (с. 63).

...нитки вощать... — *Вощить нитки* — натирать или пропитывать их воском.

день тачаю... — *Тачать* — шить сквозной строчкой.

Кашира — один из старейших городов (с 1356 г.) Тульской губ.

Дубленый, батюшка, дубленый. — В *Своде Бакрылова*: «Тулуп на гагачьем меху» (Там же).

Долбленый? — Пора, давно пора. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 201–202. *Хоть бы ты мне, батюшка царь, тулупчик сшил! ~ Песячий? Ну, ладно, песячий, так песячий.* — В *Своде Бакрылова* данный фрагмент с портным входит в состав явл. 38—40. Основные разночтения:

С. 202. *Песячий? Ну, ладно, песячий, так песячий.* — В *Своде Бакрылова*: «Я воротника шить не стану, / Но мальчиков заставлю» (Там же).

Стук в ворота. / Царь Максимилиан: Что за треск? Что за пальба? / В хоре испуг и ожидание. — В *Своде Бакрылова*:

«Царь Максимилиан. / Пойди и выйди за городские врата / И посмотри, что там за треск, что за пальба?

Скороход. / Пойду и выйду за городские врата / И посмотрю, что там за треск, что за пальба» (с. 88).

не пускайте короля Мамая сюда! — В *Своде Бакрылова*: «Не пущайте короля Мамая сюда» (с. 89).

Король Мамай и его племянник. Два воина несут за ними трон. — В *Своде Бакрылова:* «Выходят племянник Мамая и король Мамай, одетый в длинную мантию, в зубчатой короне с полумесяцем на ней, с крестами и медалями на груди; держит в руках скипетр и державу с полумесяцем наверху. Два воина за ним несут его трон, который и ставят против трона царя Максимилиана. Мамай, покружившись немного по сцене, садится на трон» (Там же).

С. 202–203. *Пробил, пробил градские врата, ~ Град Антон огнем пожгу...* — В *Своде Бакрылова*: «Пробил, пронзил градские врата, / Подступил под град царства Максимьянова. / Град Максимьянова царства огнем пожгу...» (Там же).

С. 203. *силу рыцарей в чистом поле положу.* — Далее в *Своде Бакрылова:* «С севера, с юга, с восточной стороны» (Там же).

Прилетал сизый орел... — *Сизый орел* — один из персонажей сказки «Орел и ворона» (*Афанасьев-сказки I.* С. 86).

Бай Мухамет Золотой орды... — В Золотой орде не было хана с таким именем. Возможно, подразумевается Бай-Мухамет (1791—1847) — султан-правитель Киргиз-Кайсацкой орды. В 1847 г., незадолго перед смертью, он приехал в Санкт-Петербург, где был произведен в чин генерал-майора.

всем королям король. — В *Своде Бакрылова* далее следует: «У меня вся грудь в золоте. / Я сию звезду поднимаю / И про племянника вспоминаю» (с. 89).

Гром гремит, земля трясется... — Начало народной прибаутки: «Гром гремит, земля трясется, поп на курице несется...»

я являюсь пред тобой. — В *Своде Бакрылова* далее следует: «Что угодно, любезный дядюшка?» (с. 90).

Один на один, сто на тьму. — *Тьма* — от монгольского «тумен» — «тысяча»; во времена татаро-монгольских завоевателей — десять тысяч воинов. В *Своде Бакрылова* далее:

«Племянник. / Пойду и докажу.

Бьет шашкой по скрещенным саблям стражи» (Там же).

С. 204. *...поди отнеси ответ...* — В *Своде Бакрылова*: «Поди, отнеси королю Мамаю этот пакет...» (Там же).

С. 204. *вот вам от царя Максимилиана ответ...* — В *Своде Бакрылова*: «Вот вам от царя Максимилиана пакет...» (Там же).

...поди отнеси ответ: ~ ядра гранены... — В *Своде Бакрылова*: «Поди, отнеси королю Мамаю вот этот пакет: / Скажи, что вместо дани, вместо пошлины — / Пули, ядра, каленые стрелы...» (с. 91).

вот вам от царя Максимилиана ответ: ~ ядра гранены. — В *Своде Бакрылова*: «Вот вам от царя Максимилиана пакет: / Говорит, что вместо пошлины — / Пули, ядра, каленые стрелы, / И его бусурманская голова / С плеч долой» (Там же).

С. 205. *Я готовлю для тебя меч...* — В *Своде Бакрылова*: «Я готовлю для тебя острый меч-кладенец...» (Там же).

Принужден я сам сражаться с королем Мамаем. — В *Своде Бакрылова*: «Принужден я сам сойти с трона / И сражаться с королем Мамаем» (с. 92).

С. 206. *Чертенок (семеня) — Чёрт с тобой!* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 206–207. *Король Мамай: Ходи в третий раз ~ Царь Максимилиан падает.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

Черный ворон, что ты вьешься ~ Черный ворон, я не твой. — «Черный ворон» — казачья народная песня. В *Своде Бакрылова* ее поют «Все». Далее следует: «Голова моя кружится / От усталости моей, / Али кровь моя струится / От смертельных моих ран.

Король Мамай, перебивая пение.

Ходи в третий раз, / Я тебе срублю голову сейчас.

Сражаются третий раз. Царь Максимилиан падает.

Король Мамай. / Спи, спи, герой, в земле сырой, / Твой прах покрыт густой травой. / Над твоей дурной головой / Шумит лес зеленый густой. / Твой крепкий щит вдребезги разбит, / Твоя палица боевая на части разбитая. / Под небом небесистым, / Под древом серебристым / В чистом поле под ракитой / Лежит царь Максимилиан убитый.

Племянник Мамая снимает с царя Максимилиана корону и одевает на шпагу. Мамай, племянник, воины удаляются, забрав трон короля Мамая» (с. 93—94). *В чистом поле под ракитой / Лежит царь Максимилиан убитый.* — См. коммент. на с. 870—871.

Твоя палица боевая на части разбитая. — *Палица* — старинное оружие, тяжелая дубинка с утолщенным концом.

С. 207. *В одной руке тросточка, в другой пузырек* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

А где ваш больной? — В *Своде Бакрылова*: «Вот теперь я есть настоящий английский лекарь. / А где ваш больной?» (с. 94).

С. 207–208. *глаза выскочить хотят. / Болезнь неопасная.* — В *Своде Бакрылова*: «Глаза как не повыскочат. / Но это болезнь не опасная» (Там же).

С. 208. *Я самый.* — В *Своде Бакрылова*: «Чего изволите?» (Там же).

Фельдшер приносит пульверизатор. — В *Своде Бакрылова*: «Фельдшер приносит духи» (Там же).

Спрысни, брызни... — В *Своде Бакрылова*: «Спрысни, обрызни...» (с. 95).

Фельдшер: Один момент: живо скострячу. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

Король Мамай

Атри, а̀три, а̀три, а̀три, —
Алла!

Убегает.

За ним племянник, за племянником воины с троном. — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 209. *Идет и садится на трон... ~ полечу стрелой.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

Пора молодцу жениться, ~ отпирай-ка ворота. — Ср. выше комм. на с. 869.

за Адольфа, друга своего... — В *Своде Бакрылова* далее: «Царю Максимилиану голову срубаю.

Исполинский рыцарь убивает царя Максимилиана. Все в страхе убегают. Старик-гробокопатель и старуха уносят Максимилиана» (Там же).

С. 209–210. *Идет прямо к трону. ~ Горька гибель твоя.* — В *Своде Бакрылова* отсутствует.

С. 210. *Время льется ~ он погас.* — Исполняется также в драме-игре «Царь Ирод». В *Своде Бакрылова* этот текст произносит Посол. Он начинается обращением: «Истинно, господа...» (с. 95).

Человек горит... — В *Своде Бакрылова*: «Человек живет...» (Там же).

Вот, почтеннейшая публика, / занавес закрывается... — В *Своде Бакрылова*: «Вот, почтеннейшая фублика, / Занавеска закрывается...» Заключительная ремарка: «Посол обходит всех с шапкой в руках» (с. 96).

Портянка Шекспира

Впервые опубликовано: *ЖИ*. 1919. 6—7 дек. № 311/312. С. 1. Позднее в качестве статьи вошло в сборник Ремизова «Крашеные рыла́. Театр и книга» (Берлин: Грани, 1922).

Некоторые фрагменты текста почти буквально совпадают с текстом отзыва Ремизова на *Свод Бакрылова* (см. с. 565—570 в наст. изд.).

Н. Ашукин в рецензии на книгу Ремизова отметил: «Послесловие “Портянка Шекспира”, помещенное в книге, написано образным, сжатым и острым языком» (Художественное слово. 1921. № 2. С. 62).

С. 211. *...великое или малое Зерцало... — Зерцало* — зеркало. «Великое зерцало» — сборник нравоучительных рассказов, написанный на латыни. На русский язык был переведен с польского в 1677 г. Был популярен в России в XVII—XVIII вв. См.: *Владимиров П. В.* Великое зерцало: (Из истории русской переводной литературы XVII века). Казань, 1884. Под «малым», возможно, подразумевается нравоучительное «Юности честное зерцало», изданное по указанию Петра I.

...уставная рука московского доброписца... — Подразумевается «устав» — письмо с буквами без наклона, которое схоже с печатным шрифтом.

...или какие шпильманы — игруны-плясуны-песельники... — Шпильман (Spielmann (*нем.*) — играющий человек) — средневековый бродячий артист.

...занесли его на Русь с русалиями... — Русалия — у восточных славян весенний языческий праздник, связанный с поклонением духам природы, растительности. Ремизов соотносил их с западноевропейскими мистериями.

...Сон Богородицы... — Имеется в виду молитва-оберег «Сон Пресвятой Богородицы». Существует множество ее вариантов.

...носила в ладанке с крестом-тельником... — Ладанка — маленький мешочек, в который кладут ладан и какой-нибудь талисман. Носится обычно на шее, рядом с нательным крестиком. Нередко в ладанку зашивали переписанные молитвы и псалмы, маленькие иконки с изображением Христа или Богоматери. Она служила верующим своеобразным оберегом.

...Хождение Богородицы по мукам... — В древнеславянской письменности апокриф, восходящий к греческому «Откровению Пресвятой Богородицы». В нем описываются мучения грешников в аду. Ремизову принадлежит литературное переложение этого апокрифа (впервые опубл.: Заветы. 1912. № 8. С. 43—45; альм. «Сирин». СПб., 1913. № 1. С. 257—258).

...как Христов крестник... — «Христов крестник» — распространенный в мире, в том числе и в России, сказочный сюжет. Сказка была включена в сборник А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки», но изъята цензурой. Восстановлена в издании: *Афанасьев-сказки III.* С. 288—289.

...за мученичество, страду... — *Страда* — зд.: страдание, мучение.

...да ведь это царь Иван и царь Петр. — Имеются в виду царь Иван IV Грозный (1530—1584) и Петр I (1672—1725), первый император всероссийский.

...да ведь это царевич Алексей... — Речь идет о старшем сыне Петра I Алексее Петровиче Романове (1690—1718), который был казнен по повелению своего отца.

С. 212. *Дух Разина...* — Имеется в виду казачий атаман, предводитель крестьянского восстания 1670—1671 гг. Степан Тимофеевич Разин (ок. 1630—1671), известный в народе под именем Стеньки Разина.

Злая смерть Иродова, погубителя младенцев... — Имеется в виду иудейский царь Ирод Великий, который, по преданию, узнав о рождении Иисуса, уничтожил всех вифлеемских младенцев. Также известен тем, что казнил троих своих сыновей. По преданию, перед смертью Ирод, разлагавшийся изнутри, мучился от нестерпимых болей. Возможно сопоставление с народной драмой-игрой «Царь Ирод».

...выступают чудилы — мастера смешить; так, чудилами, зовут по-русски комиков, шутов, всех, кто смешит. — Ср. в предисловии Н. Н. Виноградова к публикации *ЦМ* об актерской игре Степана Сергеева: «...он, да и другие актеры, наперебой один другому, стараются играть "почудней да позанятней". Особенно в моде "чудилы", т. е. мастера смешить. Таковы запросы публики к своему театру» (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. X. Кн. 2. С. 304).

С. 213. *...лад докуки и балагурья.* — *Докука* (разг. устар.) — скучное дело, надоедливая просьба, долгая сказка. *Балагурье* — забавная, шутливая беседа. Ср. название сборника Ремизова «Докука и балагурье: Народные сказки» (СПб., 1914).

...древнейшего «Прения Живота со Смертью»... — Спор человека со смертью. В конце XV в. был сделан русский перевод одного из немецких диалогов жизни и смерти. В XVI в. стало на Руси одним из популярнейших произведений.

...не уступают Кальдероновскому скрещиванию шпаг на поединках. — Имеется в виду испанский драматург Дон Педро Кальдерон (1600—1681), с юности хорошо владевший шпагой и не раз сражавшийся на поединках. Здесь, возможно, подразумеваются также его «комедии плаща и шпаги» («Любовь, честь и власть», 1623; «Мнимый звездочет», 1624, и др.) и, в частности, одна из самых известных драм «Поклонение кресту» (1630—1632).

Пусть будут на сцене пеньковые бороды... — *Пенька́* — грубое волокно из стеблей конопли. Применяется при изготовлении канатов, веревки, шпагата и т. п.

С. 214. *...и всё странно, чаро...* — *Ча́ро* — производное от *чары* (волшебство, колдовство).

Говорил костромской царь Максимилиан Сергеев уставщику театра Максимилианова Виноградову... — *Уставщик* (устар.) — человек, устанавливающий какие-либо правила; в церкви — тот, кто следит за исполнением церковного устава. Николай Николаевич *Виноградов* (1876—1938) — фольклорист, этнограф, краевед, коллекционер. Уроженец Костромской губернии, выпускник Костромской духовной семинарии. В 1900-х гг., поселившись в С.-Петербурге, при поддержке академика А. А. Шахматова, стал секретарем Русского Географического общества, редактором журналов «Живая старина», «Записки Отделения этнографии». Вернувшись в Кострому, в 1910-е гг. Н. Н. Виноградов, в частности, входил в состав Костромской губернской ученой архивной комиссии, в которой работал и друг Ремизова И. А. Рязановский. См. об этом: *Сизинцева Л. И.* Прямая стезя: К 125-летию со времени создания Костромской губернской ученой архивной комиссии // Вестник Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова. 2010. № 22 (сер. «Гуманитарные науки»: Энтелехия. Т. 16). С. 68—69. Н. Н. Виноградовым были собраны и подготовлены к печати тексты народной драмы *ЦМ* (см. выше комм. на с. 852—853). Костромской житель Степан Сергеевич *Сергеев* исполнял в представлении роль царя Максимилиана. В 1896 г. Н. Н. Виноградов скопировал принадлежавшую С. С. Сергееву рукопись драмы, которая досталась ему в наследство от деда, служившего матросом в Петербурге. Этот текст Н. Н. Виноградов опубликовал в 1905 г. (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1905. Т. X. Кн. 2. С. 301—338).

«По-прежнему играть нельзя. ~ что к чему ведет и к чему принадлежать должно». — Цитата из предисловия Н. Н. Виноградова (Там же. С. 304).

Валить в кучу всё, что попало ~ делом мало бездельным, делом неправильным. — Ср. в отзыве Ремизова на *Свод Бакрылова*: «Говорю Бакрылову: валить в одну кучу всё, что ни попало, только потому, что написано и подписано “народное” — дело бездельное, а если еще подносить как театр для исполнения, дело уж не бездельное, дело неправильное» (с. 649 в наст. изд.).

...старинной владимирского ткача... — См. выше в «Примечании» Ремизова о публикации А. А. Котляревского (с. 216).

...Романова ~ и особенно по пяти Виноградовским... — См. выше в «Примечании» Ремизова библиографический указатель источников драмы, которые он использовал (с. 216—218).

С. 215. *...ясно выговорю гугню...* — *Гугня* — гнусавое бормотанье.

...как огни купальские... — Костры, которые разжигали в ночь на Ивана Купалу (Иванов день, Купальская ночь): с 23 июня (6 июля) на 24 июня (7 июля).

У русского народа есть слова ~ как темь вещая лесов, заклинания... — Ср. в отзыве Ремизова на *Свод Бакрылова*: «...есть и слова, как огни купальские, и как цветы морозные на стекле в солнечный крещенский мороз, есть горьчайшие и нежнейшие причитания и темные и вещие, как темь вещая леса, заклинания...» (с. 649—650 в наст. изд.).

...с могильщиком Шекспира... — Подразумевается остроумный, схожий с шутом Первый могильщик из трагедии Шекспира «Гамлет, принц датский» (1600—1601) (акт V, сц. I).

...и хором Фауста. — Имеется в виду Хор (ангелов, женщин, учеников) в трагедии Гёте «Фауст».

Примечания

С. 218. *...этим именем «театр» покроется и комедия (комедь) великорусская, и святочное представление (маскарад) бело-и-малорусское.* — В послесловии к публикации драмы Н. Н. Виноградов писал: «Малорусская и белорусская вертепная драма и “Царь Максемьян” в достаточной мере позаимствовали друг от друга и со стороны» (Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1905. Т. X. Кн. 2. С. 337).

...от семинариста до раёшника. — *Раёшник* — рассказчик, демонстрирующий (чаще всего на ярмарках) театральный раёк, ящик с двумя отверстиями и передвижными картинками, преимущественно лубочного характера.

...козу водить... — Один из славянских обрядов на Святках или в Масленицу — вождение ряженого козой, которую отождествляли с чёртом.

...звезду носить... — Обычай у славянских народов носить восьмиконечную звезду накануне Рождества. Она, как правило, крепилась на шесте.

Русалия

Печатается по: *Ремизов А.* Русалия. Берлин; Пг.; М.: З. И. Гржебин, 1923. 88 с.

«Русальными в велесову старину...» — вступление впервые опубл. в составе интервью «А. М. Ремизов о своей “Русалии”» (Биржевые ведомости. 1915. 25 марта. № 14744. С. 4); вариант.

Другие публикации: 1) Колядный: Литературно-художественный альманах для детей 9—12 лет. Пг.: Изд. о-ва «Культура и свобода»,

1919. С. 52—62; вариант; в качестве пояснения к подзаголовку первой печатной редакции: «Алалей и Лейла: Русалия»; 2) Современные записки. 1922. Кн. 9. С. 88; в качестве предисловия к публ.: «Русалия: Алалей-и-Лейла»; 3) Крашенные рыла́: Театр и книга. Берлин: Грани, 1922. С. 105—106; вариант, под названием «Театральное».

Рукописные источники и авторизованные тексты: 1) Беловой автограф — вставка в тексте промежуточной редакции «Алалей и Лейла» (1919); вариант // РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 9; 2) Авторизованная машинопись под названием «Алалей и Лейла. Русалия. Предрусальное слово» — в приложении к протоколу заседания Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса. Б. д. <не ранее 9 июня 1919 г.>; вариант // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 26.

Алалей и Лейла

Впервые опубликовано: Колядный: Литературно-художественный альманах для детей 9—12 лет. Пг.: Изд. о-ва «Культура и свобода», 1919. С. 52—62, с подзаголовком: «Русалия».

Другие публикации: Современные записки. 1922. Кн. 9. С. 88—115; под названием: «Русалия: Алалей-и-Лейла», с вступлением «В велесову старину...».

Рукописные источники и авторизованные тексты: 1) Авторизованная машинопись под заголовком «Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом Алексея Ремизова. Б. д. <1911> // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 3. Ед. хр. 5; 2) Промежуточная недатированная редакция пьесы <1919>, внесенная по тексту гранок несостоявшегося сборника «Репертуар», под названием «Алалей и Лейла, Русалия», с разметкой, вставками и незначительной правкой, которая частично была учтена в последующих печатных редакциях текста // РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 9.

Текст «Алалей и Лейла» в жанровом отношении представляет собой род драматического произведения, которому Ремизов дал название «Русалия», одноименное с традиционными русскими обрядами, основанными на народных играх, танцах и песнях. Ремизовская «русалия», обращенная к фольклорным традициям, несла в себе новаторскую идею «хорового» (коллективного, или «соборного») творчества и подразумевала синтетизм музыкальных и пластических искусств. В этом смысле жанр «русалий» был вписан в парадигму основных тенденций символистской культуры, стремящейся к народному мифу и возрождению древней мистерии, наполненной живой энергией коллективного творчества. Ср., теоретические воззрения Вяч. Иванова на «театр будущего» в его статьях «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906) и «Борозды и межи. 1. О проблеме театра» (1909).

Имена героев «русалии» «Алалей и Лейла», а также ее сюжетная основа восходят к книге сказок Ремизова «Посолонь», две части которой («Посолонь» и «К Морю-Океану») впервые были объединены в шестом томе Собрания сочинений писателя (СПб., [1911]). См. также: *Докука и балагурье-РК II*. Единственный персонаж — «повелитель всполохов» Найняс, очевидно, заимствован Ремизовым из пантеона мифологических героев народов Севера и не имеет отношения к русским обрядам, описанным в его сказочных книгах. О трансформации отдельных сюжетов двух книг Ремизова в либретто «Алалей и Лейла», а также об особенностях авторской интерпретации народных мифологических образов подробнее см.: *Розанов Ю. В.* 1) «Русалия» Алексея Ремизова: История создания и источники // Драматургические искания Серебряного века: Межвуз. сб. науч. тр. Вологда, 1997. С. 44—52; 2) Фольклоризм А. М. Ремизова: Источники, генезис, поэтика. Вологда. 2008. 266 с. Следует отметить, что в научных работах, посвященных этому драматическому произведению и рассматривающих его в соотношении с сказочными книгами писателя, без внимания остался немаловажный факт существенного изменения идейной основы сюжета. В процессе переложения сказочных новелл в жанр «русалии», путешествие любознательных детей по миру русской мифологии, описанное в книгах «Посолонь» и «К Морю-Океану», преобразовалось в романтическое сказание о двух влюбленных, преодолевающих опасности и колдовские искушения на пути к вечной любви. Сказочный троп «Море-Океан» здесь приобретает символическое значение осуществленной мечты.

Как справедливо отмечают исследователи, идея создания балета «Алалей и Лейла» возникла в контексте конкуренции руководителей Санкт-Петербургского Мариинского театра с антрепризой С. П. Дягилева «Русские сезоны», получившей признание парижской публики уже в 1910 г. (см.: *Lampl H.* Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1972. Bd. 17. S. 171; *Трибл К.* «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история создания цикла пьес "Русалия" // *Исследования и материалы 2003*. С. 71—74; *Розанов Ю. В.* «Русалия» Алексея Ремизова: История создания и источники. С. 45—46). Очевидно, что инициатива нового спектакля в «русском духе», который бы в Петербурге составил альтернативу балетным спектаклям дягилевской труппы («Жар-птица» и «Петрушка»; сезон 1910/1911 г.), родилась в недрах администрации Мариинского театра и исходила, прежде всего, от М. И. Терещенко, состоявшего в 1911—1912 гг. в должности чиновника по особым поручениям при Дирекции Императорских театров. С другой стороны, этот замы-

сел был подкреплен предысторией, связанной именно с репертуаром антрепризы «Русские сезоны». В частности, инициаторы санкт-петербургского проекта прекрасно знали, что балет «Жар-птица», с успехом принятый на парижской сцене, создавался при участии Ремизова, который был приглашен А. Бенуа, С. Дягилевым и М. Фокиным в качестве литературного консультанта по русскому фольклору и демонологии народных сказок. Это был первый спектакль, реализовавший мечту Бенуа о новой, отличной от классической, хореографии, в танце воплощающей народную русскую мифологию (см. подробнее о постановке «Жар-птицы»: *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1993. Кн. 4/5. С. 508—509. (Лит. памятники)). В противовес этому «экспортному» варианту русского хореографического искусства Дирекция Императорских театров в лице М. И. Терещенко обратилась к Ремизову (а затем, по предложению Ремизова и к А. Блоку) с предложением написать либретто к музыкальным спектаклям, постановка которых должна была обновить не только репертуар, но и модернизировать эстетику музыкальных представлений в Мариинском театре. Новые проекты связывались с обновлением хореографической школы М. И. Петипа, умершего в июле 1910 г. Именно это печальное обстоятельство активизировало деятельность В. А. Тиляковского и М. И. Терещенко, возглавлявших Дирекцию императорских театров. Уже в начале осени была собрана творческая группа: режиссер В. Э. Мейерхольд, хореограф М. М. Фокин, художник по костюмам и декорациям А. Я. Головин. Оставалась только уговорить А. Я. Лядова написать музыку. Встречи создателей постановки с Ремизовым начались в середине октября 1910 г. и проходили в атмосфере творческого воодушевления. Так, предваряя «общий сбор» участников проекта, 6 октября Головин писал Лядову: «Я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела» (РНБ. Ф. 449. Ед. хр. 52. Л. 2; опубл.: *Головин А. Я.* Встречи и впечатления. Письма. М.; Л., 1960. С. 178). В свою очередь, Мейерхольд в письме к композитору, объясняя вынужденные переносы собраний, добавлял: «Мы с Ремизовым материал подготовляем. К добру, что откладываем, т<ак> к<ак> чем дальше работаем, тем больше находим материала» (РНБ. Ф. 449. Ед. хр. 56. Л. 4). Работа писателя над либретто для хореографического спектакля шла с затруднениями, поскольку была сопряжена с сугубо театральной спецификой. В самом начале 1911 г. Ремизов в письме И. А. Рязановскому, знатоку русского фольклора, древнерусских памятников литературы и этнографии, кратко констатировал, вероятно осознавая груз возложенной на него ответственности перед Мариинским театром: «...для балета ничего не сделал» (РНБ. Ф. 631. Ед. хр. 31.

Л. 14). Однако здесь же, на последнем обороте вдвое сложенного листа (Л. 15), оставил первоначальный набросок либретто, очевидно надеясь на неизменную помощь и дельные советы своего товарища. Этот прототекст будущей «русалии» был ориентирован на образ «хореографического» мышления и стиль танцевальных постановок Фокина, широко использующего в своей практике danse de caractere (характерные танцы). Во главу угла собственной хореографической концепции балетмейстер поставил идею танцевальных номеров с элементами пластического фольклора, визуализирующими конкретные мифологические или этнические образы. Именно Фокин сумел утвердить в характерных танцах принципы симфонизма и драматургического воплощения ярких персонажей. Соответственно, ремизовская сюжетная основа первого варианта либретто строилась на танцевальных номерах главных героев и кордебалета (пляска уланских татар, 9 плясовиц, 6 кикимор). В отличие от канонического текста (1923) главная «злодейская» роль в сюжете здесь отводилась не Бабе-Яге, а Кощею Бессмертному:

I. Между снежных скал (День. Синевато-серый отсвет)

Буран. Проносятся духи бури и урагана, снежницы с Морозом, поморозницы, ветряницы, лють. За ними гонится Леший, потревоженный в своей пещере, где, как известно, зиму он отдыхает. Понемногу ураган утихает и появляются Алалей и Лейла, сопровождаемые наречницею.

Наречница укрощает бурю с помощью подчиненных ей духов. Путники выходят на дорогу. И загорается северное сияние.

II. Пир у Бабы-Яги (Вечер)

Ранняя весна. Черно-крайнее небо. Снег тает тихо. Проталины. На курьих ножках Ягиная избушка. К Яге собираются гости. Сзывает их Коловертыш. Идут гости: Леший, Лешак, 6 кикимор, Лель, 9 плясовиц. Все сошлись. И приглашают Ал<алея> и Лей <лу>.

III. Кощеев дворец

Освещен дворец черепами и факелами. Около Кощеева трона светцы. Во дворце дудошники, скоморохи, балалаешники, гусляры, свирцы. Пляска уланских татар — кощеево воинство. Ал<лея> и Лей<лу> вводят под стражей. Кощей влюбляется в Лейлу. Ал<лея> отводят в сторону. Кощей совещается с приближенными. Резвая музыка — призыв к исполнению.

1) Сплясать так, как пляшет первый скоморох

Тителей <так! — *Е. О.*>

2) Угадать Лейлу

(скандал с татарами)

3) Показать такой пляс, какой Кощей не видел никогда.

Европейский танец.

Кощей отпускает Лейлу и Ал<алея>.

IV. Путь к М<орю>-О<кеану>

Болибошка объявляет, что идут. Волнение. Появляются ветряницы и Морана, чт<о>б<ы>остановить А<ллея> и Л<ейлу>.

Встревоженное Море волнуется. Поднимается сам Океан навстречу А<ллею> и Л<ейле>. Восходит солнце» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 3. Л. 15; опубл. с неточностями в прочтении отдельных слов и перестановкой последовательности листов оригинальных писем: Письма А. М. Ремизова к И. А. Рязановскому / Публ., вступ. заметка и коммент. А. П. Юловой // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М., 1996. С. 96–96).

Вскоре первоначальная версия либретто была забракована в театре, поскольку обнаружились нежелательные сюжетно-образные переклички с известными музыкальными сочинениями. В письме Рязановскому от 22 февраля писатель делился с мучившими его сомнениями: «А пришлось-таки засесть за балет. Последний срок подошел. Первые две картины у меня с грехом пополам выходят, ну а третья — с третьей мне не разобраться. А<лалей> и Л<ейла> попадают к Кощею. Так как есть у Римского-Корсакова «Кощей», Лядов, пожалуй, не захочет браться за эту тему. Может быть, в кощеевом царстве не Кощей царствует, а его племянник какой-нибудь, но как его зовут. Конечно, он русский разрусский. Кто его свита? Вот если бы на этот счет получить от Вас сведения» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 3. Л. 17–17 об.). Только весной дело сдвинулось с мертвой точки, и к концу марта 1911 г. Ремизов подготовил рукопись под названием «Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом Алексея Ремизова», в которой на 14 листах был перечислен целый «сонм» мифологических персонажей с подробными характеристиками персонажей, извлеченными из книг «Посолонь» и «К Морю-Океану». Текст либретто занимал 22 страницы и кардинальным образом расходился с содержанием и построением канонического текста русалии «Алалей и Лейла», опубликованного в 1923 г. Эта «театральная» редакция представляла собой сценарий с характерной диалоговой основой. Структурно текст делился на шесть частей: пролог; четыре картины, состоявшие из пяти сцен; эпилог. Первоначальные названия картин, за исключением первой («Корочуново царство»), носили отличные от заголовков последующих печатных редакций. Ср.: Пир у Бабы-Яги (Вертимый Великдень), Три заставы (Лес — Вода — Огонь), Радуница (Веснянка). По сравнению с печатными редакциями сценарий был значительно рас-

ширен. В частности, в картину «Радуница» вошла детская игра «Кострома», соответствующая одноименной новелле «Посолони» (см.: *Докука и балагурье-РК II*. С. 13—15), а также текст латышской песни «Медвежья колыбельная» (см.: Там же. С. 89). В заключительной сцене «Радуницы» первоначально был задействован безобидный персонаж русской демонологии дедушка Белун, в редакции 1923 г. замененный мрачной Марой-Мареной. Как следовало из названия, в центр будущего музыкального произведения Ремизов поместил образ женщины-невесты Лейлы.

Весть о завершении работы над либретто внесла радостное оживление в настроение творческого коллектива Мариинского театра. В театре с нетерпением ждали либретто, полагая следующим шагом на пути к осуществлению задуманного балета, заказ музыки К. А. Лядову, который был одним из первооткрывателей русской фольклорной темы в симфонической переработке и уже прославился своими композициями на сказочные мотивы. В частности, см. его музыкальные сочинения: «Баба Яга. Картинка к русской народной сказке для большого оркестра (Соч. 1891 (?) — 1904, изд. 1905), «Кикимора. Народное сказание для оркестра» (Соч. 1909, изд. 1910) и «Волшебное озеро. Сказочная картинка для оркестра» (изд. 1909). Головин 4 апреля сообщал Ремизову: «Мейерхольд говорил с Лядовым, и он в восторге, что есть сюжет» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 91. Л. 1).

В течение весенних месяцев Ремизов встречался с художником, обговаривая детали сценографии и костюмов. Уже 11 июня был подписан договор о продаже рукописи театру (см.: Там же. Л. 5—6). Когда к работе подключился В. Э. Мейерхольд, возникла новая стадия рассмотрения либретто — с позиций его сценического воплощения. Режиссер критически рассмотрел текст Ремизова и, в первую очередь, подверг существенному сокращению список действующих лиц. К тому же он произвел замену имен комических персонажей Гада и Дада на имена Артамошка и Епифашка — двух других обаятельных приспешников Бабы-Яги, полюбившихся читателям ремизовской «Посолони» (сказка «Котофей Котофеевич», 1905). Тогда же возникла режиссерская схема балета, локализованная на хореографических номерах (например, «танцы пробуждающихся снежниц, поморозниц, ветрянниц, люти»). Названия четырех картин также подверглись пересмотру и, хотя еще не были утверждены окончательно, в них прочитывалась тенденция к нивелировке собственно фольклорных «экзотизмов» (таких как «Вертимый Велик-день») под общепринятые представлениям о сказочных сюжетах. Ср.: «Корочуново царство», «Баба-Яга — именинница», «Гребень, полотенце, огниво», «Послед-

няя тропинка или Веснянка? Радуница» (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 420. Л. 1; опубл. в статье К. Трибла (*Исследования и материалы 2003*. С. 75—76, а также в изд.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000. С. 155—156)). Свою работу Мейерхольд координировал с требованиями композитора. Так, в письме Лядову от 14 июня 1911 г. он просил коллегу участвовать в разработке будущего спектакля: «Многоуважаемый Анатолий Константинович, ожидая от Вас список имен из «Лейлы», предлагаемых Вами к сокращению, не писал Ремизову; хотел послать ему все материалы для нового варианта. <...> Будьте любезны — внести в проект письма всякие добавления, поправки; если нужно, изменяйте и самые мотивы к новому варианту, изложенные мною, быть может, совсем не так, как Вам хотелось» (РНБ. Ф. 449. Ед. хр. 56. Л. 6—6 об.). В театре весьма полагались на художественный вкус Лядова и его знание фольклорной музыкальной культуры. См. воспоминания о работе Лядова в очерке С. М. Городецкого, близко знавшего композитора и ценившего его дарование. В частности, по мнению поэта, вкус Лядова к русской мифологии, много работавшего с фольклорными записями песен, был даже шире и свободнее знаний Ремизова, подкрепленных научными изысканиями ученых-этнографов: «Мифотворчество Лядова было чистейшей воды. <...> Даже в работах Алексея Ремизова уловил он известную книжность, бисерность начетчика, которой, как ни будь она блестяща, не заменить непроизвольного творчества. Так органичен, так огромен был его дар к мифу» (цит. по: *Городецкий С. М.* Портрет: По личным воспоминаниям // Анатолий Константинович Лядов: Сб. СПб., 2005. С. 87; переизд. сб.: «Ан. К. Лядов». Пг., 1916). См. также о рисунках Лядова к демоническим образам русских сказок, которые, возможно, появились в альбоме композитора, в годы создания балета «Алалей и Лейла» (Там же. С. 88; а также цв. вклейка; также опубл. в изд.: Мейерхольд и другие. С. 142—143).

Характерно, что все сотрудники постановочной группы скоро были вовлечены Ремизовым в мифологическое преображение и поименованы прозвищами, соответствующими ономастикону русского бестиария. См. очерк Ремизова «Петербургская русалия: Кикимора», описывающий творческую и дружескую обстановку, в которой создавался балет «Лейла» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 238). «Сказочным» не только для Ремизова, но и вообще «в истории Императорских театров» оказалось и денежное вознаграждение писателю за либретто: гонорар составил 1000 рублей. Подобная щедрость дирекции Мариинского театра произвела сильное впечатление даже на дру-

зей писателя. Так, 17 октября 1911 г. критик Иванов-Разумник интересовался: «Черкните-ка вы мне лучше о своих делах: что с “Лейлой” Вы получили уже 1000 р<ублей> (кажется, неожиданно большой гонорар? хотя лучше бы «по-спектаклько»), но что Лядов? Пишет, будет писать, написал? Есть ли надежда хоть зимою 1912-го года увидеть и услышать ее?» (Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908—1944) / Публ. Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона; вступ. заметка и комм. Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. СПб., 1998. Вып. II. С. 61). Вопросы Иванова-Разумника отражают главную интригу истории постановки: все ожидали, согласится ли Лядов писать музыку, поскольку в Петербурге, — по утверждению Ремизова, — «не было человека, кто бы поверил, что Лядов напишет балет и русалия осуществится в Мариинском Театре» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 238—239). Действительно, ситуация вокруг нового спектакля несколько осложнялась небольшой предысторией, связанной с подготовкой балета «Жар-птица». Первоначально музыку к этой дягилевской постановке писал именно Лядов, но сорванные им сроки привели к тому, что импресарио обратился к И. Стравинскому, который и предоставил музыкальный текст для этого, впоследствии успешного, театрального предприятия. В первой картине своей «Схемы» балета Мейерхольд расписал «Интермеццо» на персидскую тему — «переход к ночи звездной», которая, очевидно уже воображалась под впечатлением небольшого музыкального фрагмента, сочиненного Лядовым. Ср. воспоминания Ремизова «Петербургская русалия», согласно которым тема звездной ночи мыслилась композитором как увертюра к балету: «На черном бархате, — сказал Лядов, — под скрипку, вспыхнув. Спускаются две серебряные звезды, Алалей и Лейла» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 239). По воспоминаниям современников, композитор, «готовивший себя к грандиозному музыкальному произведению», сделал несколько предварительных эскизов к оркестровым сочинениям на тему «Купальской ночи» и «Моря-Океана» (см.: *Василенко С.* Страницы воспоминаний. М.; Л., 1948. С. 50). Ср. также воспоминания Городецкого: «Играл он <Лядов>, главным образом, тему моря, к которому пришли за счастьем люди. Помню, с небрежным видом волшебника, рассыпающего сокровища без счета, он, сыграв несколько этих тем, спросил, которая лучше, добавив, что их у него до семнадцати. Лучшую, по его решению, и, действительно, волнующую выраженным в ней безысходным стремлением, он записал на своем портрете, прибавив заглавие «Капля моря». Это всего четыре такта, и это все, что осталось от балета» (цит. по: *Городецкий С. М.* Портрет. По личным воспоминаниям. С. 80).

Во второй половине октября 1911 г. Ремизов работает с М. М. Фокиным, внедряясь в тонкости хореографического воплощения собственного текста. См. упоминания о встрече с балетмейстером 15 октября в ремизовской тетради «Сирин» (*Лавров А. В.* «Сирин» — дневниковая тетрадь А. Ремизова // *Исследования и материалы 2003*. С. 238). Сотрудничество писателя и профессионального танцора началось с разработки сценариев, сюжетно близких тематике будущей «русалии». Тогда по заказу Фокина Ремизов подготовил литературную основу для одноактных хореографических спектаклей: «Кикимора» и «Волшебное озеро» (музыка Лядова) и «Ночь на Лысой горе» (музыка М. П. Мусоргского — Н. А. Римского-Корсакова). Упоминание о созданных либретто в записи от 17 октября см.: Там же. С. 240. См. также упоминание о работе Лядова и Ремизова над одноактным балетом «Кикимора» в постановке Фокина (*Кузмин М.* Дневник 1908—1915. СПб., 2005. С. 241). Таким образом, осенью 1911 г. в творческой биографии Ремизова актуализировалась тема «танца и слова» как двух самостоятельных «языков» художественного выражения творческой мысли. Ср. воспоминания Ремизова: «Встреча с М. М. Фокиным, для которого я сделал несколько сценариев на музыку, разговоры с ним открыли передо мной балетную мудрость. И потом под глазом Терещенки, Михаил Иванович занимал в те времена какую-то должность при Императорских Театрах, на свой страх и риск написал я русалию (древнее название балетного действа) “Алалей и Лейла” для Мариинского театра» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 253; очерк «Бесовское действо»).

По свидетельству Ю. Анненкова, хорошо знавшего театральную судьбу произведений Ремизова, либретто «Лейла» было подписано мифологическим именем Куринас — прозвищем Ремизова, принятым в дружеском кругу создателей постановки балета (см.: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий / Под общ. ред. проф. Р. Герра. Доп. изд. М., 2005. С. 223). Возможно, речь шла о беловом автографе пьесы, который не сохранился. Во всяком случае, игровой стиль общения, подразумевающий погружение создателей будущего спектакля в «русальную» стихию русского народного обряда и культуру скоморошества, Ремизов обеспечил сполна. Так, по воспоминаниям писателя и письмам его корреспондентов известно, что завершение своей работы над либретто он обставил в свойственной ему игровой манере, прислав в театр, к сожалению, не сохранившееся послание, написанное в жанре древнерусских прошений и адресованное, очевидно, на имя А. К. Лядова, от которого зависела судьба будущего балета. Об этом шуточном документе, ознаменовавшем заключитель-

ный этап в создании театральной постановки «Лейла», упоминается в письме М. И. Терещенко, написанном около 27 ноября: «Дорогой Алексей Михайлович, Ваша челобитная нас всех привела в восторг. Теперь надо поймать Лядова, постараюсь сделать это на этих днях» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 215. Л. 16). Ср. также письмо Мейерхольда, отправленное Ремизову в тот же день 1911 г.: «Дорогой Алексей Михайлович, А. К. Лядов предупрежден, что Вы будете у него во вторник, по какому-то важному делу, в 8 ч. вечера. Это, конечно, мистификация: будем все мы — Вы, Головин, Терещенко и я, с той бумагой, которую Вы так искусно расписали <...>» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 153. Л. 1; опубл.: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. С. 139). Эту «бумагу» упоминает в своих воспоминаниях и сам Ремизов, называя ее «обезьяньей грамотой» (*Петербургский буерак-РК X* С. 239). Однако документ 1911 г. мог представлять собой лишь протоформу знаменитых ремизовских артефактов (первые грамоты были написаны Ремизовым в начале 1917 г.), для которых также была характерна мифологическая подоснова творческих взаимоотношений с реальными людьми, тенденция к созданию некого тайного творческого союза и, конечно, эстетика исполнения, восходящая к писцовой скорописи XVII в. Нет сомнений, что этот шуточный документ представлял собой искусную литературно-художественную и каллиграфическую стилизацию некого исторического документа. Однако образчиком ему послужили не письменные древнерусские наградные грамоты, впоследствии использованные писателем для изготовления грамот царя Асыки, а сохранившиеся тексты «прошений» служилых людей и священнослужителей, обращенных к сильным мира сего. Возможно, это была творческая импровизация на тему конкретного исторического документа 1633 г. — жалобной челобитной от четырех скоморохов «Царю Государю и Великому Князю Михаилу Федоровичу всея Руссии» (опубл.: *Борисов В.* Описание города Шуи и его окрестностей, с приложением старинных актов. М., 1851. С. 451—452). См. также описание древнерусских письменных источников XV—XVII вв., касающихся истории гонений на скоморохов как зачинщиков языческих обрядовых праздников, в изд.: *Власова З. И.* Скоморохи в памятниках письменности. СПб., 2007. Как бы то ни было, но зафиксированный письмом Терещенко факт шуточной мистификации на «русальную» тему является неоспоримым свидетельством того, что «челобитная» стала для Ремизова частью творческого осмысления народных «русалий» как «колыбели» русского зрелищного музыкального театра.

Разгар работы над спектаклем выпал на 1912 год. В дневнике А. Блока от 1 мая зафиксировано событие, позволяющее предпола-

гать, что весной, по-видимому, вся литературно-художественная и постановочная работа над балетом в Мариинском театре была завершена: «Алексей Михайлович рассказывал нам свой прекрасный балет» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 141). Однако музыкальное оформление спектакля все еще оставалось на уровне эскизов и набросков.

Пауза, приостановившая работу творческой группы Мариинского театра над балетом, затянулась до 1914 г. и была прервана трагическим событием: 15 августа скоропостижно скончался Лядов. В его бумагах нашли только маленький блокнот с короткими нотными набросками, озаглавленными «Всякая чертовщина для балета “Лейла”. 1911—1912» (РНБ. Ф. 449. Ед. хр. 27). Этим драматическим событием фактически обрывается история постановки сказочного спектакля «Лейла», о котором еще долго критики и деятели театра вспоминали как о несостоявшейся сенсации в мире музыкально-хореографического театра. В опубликованном без подписи некрологе на смерть Лядова, Мейерхольд, говоря о последнем творческом проекте композитора, назвал балет «Лейла и Алалей» <так!> спектаклем «новой зари» Императорского Мариинского театра: «Этот спектакль дал бы, конечно, нашему театру ту счастливую долю, которой нет теперь в нем...» (Любовь к трем апельсинам. 1914. № 4/5. С. 101—102). Восемь лет спустя после кончины Лядова его коллега А. И. Канкарович, следуя за мыслью Мейерхольда, также не преминул вспомнить о постановке, которая в театральном мире должна была открыть эру балетов «нового типа»: «...помимо авторов музыки и либретто Лядова и Ремизова — Головин, Мейерхольд, Фокин. Все они разрабатывали детали постановки и были свидетелями готовящегося сдвига балетного искусства» (Последние новости. (Петроград). 1922. 20 авг. № 4. С. 3). См. также об истории создания балета: *Lampl H.* Aleksej Remisov’s Beitrag zum russischen Theater. S. 170—175; *Ремизов А.* Сторона небывалая: Легенды, сказки, сны, фантастика, исторические были-небыли: Сб. / Сост. И. Попов, Н. Попова; вступ. ст., комм., словарь И. Попова. М., 2004. С. 466—470.

Последние попытки реанимировать спектакль исходили от М. М. Фокина. Он по-прежнему мечтал поставить ремизовский балет. Вероятно, в связи с этой инициативой 25 марта 1915 г. в «Биржевых ведомостях» появилось интервью под заголовком «А. М. Ремизов о своей “Русалии”». Здесь писатель впервые рассказал о написанном в 1911 г. либретто и объяснил особенности жанра своего драматического произведения, которое теперь обрело окончательное название «Алалей и Лейла». Однако из уст Ремизова прозвучала и основная

проблема, задерживающая осуществление давнего проекта: «— О содержании русалии “Алалей и Лейла” <...> говорить, по-моему, рано еще: ведь музыка не сочинена! Будет музыка, можно будет обо все рассказать <...> С покойным Анатолием Константиновичем Лядовым зарок у нас был положен: пока ноты не написаны, ни гу-гу! И все мы, собиравшиеся на наши таинственные совещания на Дворцовую ли набережную к М. И. Терещенко, на Подьяческую ли голубятню к А. Я. Головину, не много не мало — три года держали язык за зубами. Уж на что А. И. Зилоти, уж как близко принимал к сердцу судьбу нашей русалии, а спросит бывало, только глазами ему ответишь. Могу вот о чем сказать вам: что такое р у с а л и я и откуда пошла она. Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к определенным срокам, посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха. С водворением же на Руси веры христианской, когда все боги идольские разошлись куда-то неизвестно, как от креста бесы, а частью попали к ребятишкам в игрушки, обряд русальный превратился в мирское игрище-гульбище с пляской в первую голову. И стала русалия плясовым музыкальным действом, а разыгрывалась она “людьми веселыми” — скоморохами, а потворствовал ей там, за нашими глазами темными, некий Алазион, князь, конечно, бесовской. Такое указание нашел я в одном из слов св. Нифонта в книге, называемой “Измарагд”. И вот, когда задумался я. Каким именем назвать балет Лядова на мое слово, то лучшего ничего и не нашел, как назвать по-старине нашей из-старинной русской — “Русалией”» (Биржевые ведомости. 1915. 25 марта. № 14744. С. 4). В двух письмах 1915 г. (10 мая и 12 июня) Фокин сообщал Ремизову, что нашел композитора — М. О. Штейнберга — восприемника музыкальной школы Лядова и Римского-Корсакова, готового написать музыку для спектакля, однако, писатель сослался на заключенный с Мариинским театром договор, по которому он уже не мог распоряжаться судьбой своего либретто без ведома М. И. Терещенко (см.: ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 221. Л. 1—2; опубл. в статье К. Трибла (*Исследования и материалы 2003*. С. 76)).

История появления «русалии» в печати начинается в 1918 г. Весной в прессе было помещено объявление о предстоящей литературной премьере: «В издательстве “Революционная мысль” готовится к печати второй номер ж. “Мысль”, в который войдут: русалия А. Ремизова “Алалей и Лейла”» (Дело народа. 1918. 7 апр. (25 марта). № 13. С. 4). Дальше анонсирования дело тогда не сдвинулось, поскольку издание журнала прекратилось на первом номере. В это время Ремизов поступил на службу в Репертуарную секцию Петроградского отделе-

ния Театрального отдела Наркомпроса. Сотрудники этой институции под руководством А. А. Блока занимались отбором драматических произведений для постановок в государственных и народных театрах, ставя перед собой идеалистические задачи формирования художественного вкуса народных масс. Летом по инициативе Блока секция приступила к подготовке сборника «Репертуар», в который было решено включить текст ремизовской пьесы «Алалей и Лейла» как произведения народного по содержанию и новаторского с точки зрения сценического воплощения. Уже 9 августа Ремизову пришло официальное письмо из Театрального Отдела, подписанное О. Д. Каменевой, подтверждающее намерение ТЕО опубликовать его произведения: две русалии — «Красочки» и «Алалей и Лейла», а также статью «Театр» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 14). Согласно записям Блока, фиксирующим ход работы над сборником, 22 марта 1919 г. гранки рукописи «Алалей и Лейла» объемом в 34 страницы были готовы и прошли корректуру (см.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 1, 5—5 об). Ремизов, принимавший участие в составлении сборника, даже подготовил макет обложки будущего издания (Там же. Л. 10). В связи с предстоящей публикацией 9 июня 1919 г. он получил письмо от секретаря Репертуарной секции, в котором было изложено пожелание заведующей Театральным Отделом Народного Комиссариата по просвещению: «Пишу, чтобы сообщить Вам просьбу Каменевой <...>, о том, чтобы Вы написали небольшое предисловие к Алалею и Лейле. Иначе, она говорит, непонятно, что это за произведение (т. е. какого характера) <...>» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 20—21). Именно после этого письма, очевидно, в составе «русалии» появилось авторское вступление «Русальными в велесову старину...», в основу которого был положен фрагмент из интервью писателя 1915 года. Ритмичное на первых порах продвижение работы над блоковским сборником «Репертуар» в начале лета 1919 г. было нарушено обстоятельствами, к которым еще никто из участников проекта не был готов. Гуманистическое, по сути, издание не выдержало проверки на большевистскую идеологию. Его содержание подверглось существенному редуцированию, произведенному по указанию Каменевой. В результате в печати появилась одноименная книга с подзаголовком «Сборник материалов» (Пб.; М., [1919]), в которой не оказалось ни пьесы Ремизова, ни его статьи «Театр». Причины исчезновения из сборника ремизовской «русалии» остались за рамками документальных подтверждений. Подробнее о несостоявшемся сборнике «Репертуар» см.: *Иванова Е.* Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 256—274. Тем не менее, текст, который со времени написания либретто для Ма-

риинского театра приобрел поэтическую форму волшебной сказки о двух влюбленных, вышел в свет в 1919 г. в альманахе «Колядном», выпущенном издательством общества «Культура и свобода». Подготовка этой публикации была осуществлена по гранкам несостоявшегося сборника «Репертуар». Сохранившаяся редактура содержит правку, учтенную при публикации в альманахе. Текст состоял из Вступления (*«Русалиями в нашу велесову старину...»*), двухчастного Пролога, четырех картин, каждая из которых содержала 5 сцен, и двухчастного Эпилога (см.: РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 9). Характерно, что первая печатная редакция еще несла в себе приметы драматического (в классическом смысле) произведения, открываясь списком действующих лиц, причем количество персонажей и их имена (включая Гада и Дада) в нем соответствовали либретто Ремизова, написанному в 1911 г. Названия картин также отвечали первоначальным авторским заголовкам. Однако существенному изменению подверглась сама концепция репрезентации текста, который теперь представлял собой не театральный сценарий, а художественный текст, имеющий самостоятельную ценность, независимую от адресации к театру. Так, исчезла роспись реплик по персонажам, повествование стало строиться на чередовании эпического описания и ритмизованных фрагментов, организованных по принципу поэтической строфы. Разметка текста красными чернилами, произведенная Ремизовым по гранкам сборника «Репертуар», убедительно демонстрирует осознанное отношение автора к семантической значимости таких вспомогательных, технических элементов организации печатного набора, как пробел, красная строка, а также сдвиг, которые используются для ритмического построения повествования.

В течение первых трех лет берлинской эмиграции Ремизов опубликовал свою «русалию» «Алалей и Лейла» дважды. В журнале «Современные записки» (1922) само название этого произведения видоизменилось: проставленные дефисы («Русалия: Алалей-и-Лейла») явно задавали общий строй ритмизованной прозы. В этой публикации с очевидностью проступила авторская тенденция нивелировать собственно драматургические жанровые характеристики своего произведения. В частности, отсутствовал список «Действующих лиц», еще включенный в публикацию 1919 г. Продолжилась работа писателя и над стилистическими особенностями текста. Опираясь на гранки сборника «Репертуар», Ремизов в этом варианте восстановил некоторые словоформы первоначальной редакции, а также вновь убрал дополнительные (поясняющие) слова, введенные при подготовке публикации пьесы в альманахе «Колядном» (например: «Снежные духи

жалуются [*деду*] на Лесавку»; «[*Мы*] Белые, черные — ночью будем петь...»).

В 1923 г. издательство З. И. Гржебина выпустило книгу Ремизова под названием «Русалия», состав которой был представлен авторской композицией из произведений единой жанровой природы: «Алалей и Лейла», «Ясня» и «Гори-цвет». Театральные неудачи, сопутствующие либретто «Лейла», так и не дождавшегося своего хореографического и музыкального воплощения, привели Ремизова к модернизации собственно жанра «русалий». Текст редакции 1923 г., во многом оформившийся уже на страницах гранок несостоявшегося сборника «Репертуар» (1919), теперь был представлен литературной формой, построенной по образу и подобию симфонической музыки и хореографической композиции. В семантике этого произведения принципиально утверждалась взаимосвязь художественного образа, ритма, звучания и жеста. Особенность последней печатной редакции текста «Алалея и Лейлы», в отличие от предшествующих, состояла в оформлении поэтических строк третьей сцены. Здесь феерическая картина вьюги представлена «хором» снежинок («белые черные — ночью / будем петь и летать...»). В редакции альманаха «Колядного» этот «коллективный» образ был объективирован введенным в первоначальный текст местоимением «мы», а каждая строфа третьей сцены начиналась с прописной буквы. В тексте книги «Русалия», ставшем каноническим, Ремизов последовательно заменил все заглавные буквы строчными. Подобные нововведения, наряду с уже выработанными принципами организации текстового пространства, известными по двум журнальным публикациям, отразили экспериментальный характер работы писателя, который подчинялся новой художественной задаче — вербально и при помощи отбивок, втяжек, астерисков и прочих корректорских приемов создать образную ассоциацию с оркестровым звучанием. Подобные приемы служили средствами выражения, которые, до известной степени, восполняли нереализованную хореографическую и музыкальную составляющую этого синтетического по свой природе произведения. Ср. наблюдение К. Трибла, касающееся функционального назначения красной строки и пробелов, которые в контексте «русалии» «становятся не типографическими условностями, а балетными жестами» (*Исследования и материалы 2003*. С. 83). Оригинальный жанр, придуманный Ремизовым в 1911 г. для сценического «перевода» литературного текста на язык музыкально-хореографического искусства, в конечном счете, преобразовался в самостоятельную литературную форму, предоставляющую свободу для воплощения авторской идеи «рассказать» танец и музыку (ср. днев-

никовую запись Блока 1912 г.) при помощи художественных вербальных средств.

Отзывы литературной критики на сборник новой драматургии Ремизова были малочисленными и, в известном смысле, шаблонными в оценках творчества писателя: в заслугу автору ставилось глубинное знание памятников древнерусской письменности и фольклора, из которых были почерпнуты и аутентичный русский язык, и мифологические образы. Жанровая принадлежность текста рассматривалась лишь применительно к театральному искусству — как «сценарий феерического балета» (см.: *А. Б—х* [*А. В. Бахрах*]. Алексей Ремизов. — Русалия. Изд. З. И. Гржебина. Берлин, 1923: [Рец.] // Дни. 1923. 4 марта. № 105. С. 12). Театральная постановка «Алалей и Лейла» так никогда и не была осуществлена, хотя в начале 1923 г. в образованном Г. Паскар первом советском Детском театре планировался спектакль в жанре пантомимы. Характерно, что в интервью прессе, освещая будущий репертуар театра, Паскар назвала «Алалей и Лейлу» «драматической поэмой». Тем не менее, и этому проекту не суждено было осуществиться. Подробнее см.: *Дворникова Л. Я.* Алексей Ремизов и Аркадий Зонов // *Исследования и материалы 2003*. С. 360—361. Отдельные фрагменты текста, которые также известны по книгам «Посолонь» и к «Морю-Океану», все-таки были положены на музыку и предназначались для вокального исполнения. В частности, весной 1920 г. в Петрограде состоялись вечера чтения Ремизова (1 апреля и 15 июля) с участием солиста Академического государственного театра И. В. Ершова, исполнявшего сочинения А. Канкаровича для вокала «Посолонный круг» и «Веснянка». См. объявление о вечере, назначенном на 1 апреля в разделе «Хроника» газеты *ЖИ* (1920. 9 марта. № 392. С. 1); а также афишу авторского вечера, состоявшегося 15 июля 1920 г. в помещении Вольной Философской Ассоциации (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 5. Ед. хр. 1. Л. 18).

В представленных ниже примечаниях к сказочному ономастикону и диалектным словам, используемым в тексте русалии, приводятся авторские пояснения из книг «Посолонь» и «К Морю-Океану» по изд.: *Докука и балагурье-РК II* (далее: *Авт. комм.*, с указанием страниц). Значения областных и диалектных слов выверены по словарю В. Даля «Толковый словарь живого великорусского языка» (СПб.; М., 1880—1882).

С. 219. *...в велесову старь...* — Подразумевается Велес (Волос), верховный бог славянской языческой мифологии. Подробнее об этом божестве и обычаях, связанных с его культом см.: *Афанасьев-воззрения I*. С. 694—698.

С. 219. *...приуроченные к срокам посолонным...* — Речь идет о календарной последовательности (по солнцу) русских обрядовых праздников. Ср.: «Посолонь — по солнцу, по течению солнца. Церковнославянское слънь (слонь), слънь-це (слоньце), древнерусское сълънь (солонь), сълънь-це (солоньце) — солнце, отсюда по-сълънь (посолонь) — по солнцу. На Спиридона-поворота (12 декабря) солнце поворачивает на лето (зимний солоноворот) и ходит до Ивана-Купала (24 июня), с Ивана-Купала поворачивает на зиму (летний солоноворот)» (*Авт. комм.* С. 161—162).

Двунадесятые праздники — в уставе Православной церкви — двенадцать особо чтимых великих праздников: одни из них посвящены воспоминанию важнейших событий земной жизни Иисуса Христа, другие — событиям из жизни Богородицы.

Алазион князь бесовский. — Источниками демонического образа послужили две древнерусских повести: «О бесовском князе Лазионе» (*ПСРЛ I.* № 15) и «О пляшущем бесе» (*ПСРЛ I.* № 186), восходящие к Житию преп. Нифонта. Ср.: «Как-то встретили бесы тридцать мужей; князь бесовский подошел к одному из них и пошептал ему на ухо, — и тот помутился в уме, начал срамословить, смеяться и петь бесстыдные песни, потом встретили музыканта, который шел и играл. Блаженный увидал, как один эфиоп связывает всех одной веревкой и тащит за музыкантом, и все они пошли с пляской за ним, много народу пристало к ним, и пошли дальше, — и плясали, и пели срамные песни: ибо бесы тащили их, зацепив за сердце. Один же богатый человек, смотревший из своего дома, дал музыканту медную монету, чтобы поплясали перед ним. Когда музыкант положил монету в свой карман, то бесы взяли ее и послали в ад к отцу своему сатане и сказали ему: — Радуйся, отец наш! Это Алазион, князь наш, прислал тебе жертву, которую принесли наши враги — христиане, дав медных денег за игры» (Жития святых Димитрия Ростовского. Декабрь).

...в слове преподобного Нифонта в книге Измарагд, что значит камень-самоцвет. — Речь идет о памятнике учительной литературы (т. е. предназначенной для наставления мирян) — древнерусском сборнике «Книга глаголемаа Измарагд, в ней же пишет поучения душеполезна святых избранных Отец», известном по спискам XV—XVII вв. Один из списков «Измарагда» распространенной редакции был издан в 1912 г. по рукописи Румянцевского музея в «Московской старообрядческой книгопечатне». Есть основания предполагать, что Ремизов был знаком с этим изданием, как и с научной литературой, посвященной сборнику. В частности, в круг чтения писателя, очевидно, вошла книга В. А. Яковлева «К литературной истории древнерусских сбор-

ников. Опыт исследования Измарагда» (Одесса, 1893). Одно из колоритных сочинений, включенных в сборник «Измарагд», — византийский по происхождению памятник «Слово о русалиях» Нифонта Констанцского (IV в.). Нифонтово «Слово» по содержанию связано с событиями жизни святого, составившими его агиографию. Согласно Житию Нифонта, в молодости он по наущению бесов впал в соблазн разгульной жизни и был вовлечен в веселые сборища скоморохов. Конечно, в оригинальном тексте Жития речь шла не о русских скоморохах и славянских праздниках, а о византийских языческих обрядах — dies rosae, rosalia, которые так же, как впоследствии одноименные русские праздники, были связаны с культом русалок и сопровождались танцами и песнями, зачинщиками которых были бродячие потешники, актеры-мимы (см. подробнее: *Веселовский V*: Генварские русалии и готские игры в Византии. С. 261—286). Придя к христианской вере, Нифонт стал яростным противником народных «русалий», поэтому в своем «Слове» он порицал народные русалии и разного рода увеселения с участим актеров как бесовскую праздность, отвлекающую от христианской веры. Ср.: «Умысли сатана, како отвратити людей от церкви и, собрав беси, преобрази в человеки и идяше в сборе велице упестрене в град; ови бияху в бубны, друзии в козици и в сопели сопяху, инии же, возложив на ся скураты... и нарекоше игры те русалия» (цит. по: Православный собеседник. Казань, 1860. Вып. 11. С. 253).

С. 220. *Наречница* — в сказаниях южных славян предсказательницы судьбы именовались по-разному: рожаницы наречницы, суденицы, или судицы. См. прим. к «Трагедии о Иуде принце искариотском» в наст. изд. на с. 94.

Дед Корочун — другой вариант имени: Карачун; мифологический персонаж новеллы Ремизова «Корочун» (см.: *Докука и балагурье-РК II*. С. 48—49). Ср. также: «*Корочун* — зимний дед — мороз. — Древнерусское название зимнего Солоноворота (12 декабря), время от 15 ноября до Рождественского сочельника. Древнерус. карачун, корочунь, корочюн; малорус, керечун, — от крачити, крак — шаг, нога. Этот самый дед Корочун, оказывается, по словам румынской колядки, приютил Божию Матерь с Младенцем у себя в хлеву. См.: Акад. Веселовский. А. Н. Разыскания <в области русского духовного стиха. СПб., 1883. Вып.> VI—X» (*Авт. комм.* С. 173). Последнее указание подразумевало следующий разбор содержания одной из южнославянских колядных песен: «В сообщаемой далее колядке <...> Жиды-Каины хватают Спасителя “вечером накануне, в доме Кречуна”. — В этом первичном смысле “adventus” — “старый” Кречун мог быть понят, как

противоположение Рождеству, как нечто ему враждебное. Не оттуда ли некоторые пессимистические значения, соединенные в русском язык со словом “карачун” (задать кому карачун и т. п.)?» (*Веселовский VI–X*. С. 235–236).

С. 220. *...жемчужная лють...* — См. прим. к тексту «Трагедии о Иуде Искаприотском» (с. 801 в наст. изд.).

С. 221. *Под драковитым дубом...* — Ср. эпитет из новеллы Ремизова «Корочун»: «Среди поля весь в хлопьях драковитый дуб, как белый цветок» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 48) В авторском прим. слово «драковитый» поясняется как «развилистый» (*Авт. комм*. С. 173).

...Лесавка-ворогуша. — Ср.: «*Ворогуша* — веснуха, одна из сестер-лихорадок, она садится в виде белого ночного мотылька на губы сонного и приносит ему болезнь. Ворогуша — ворогуха — ворожея. В Орловской губ. больного купают в отваре липового цвета. Снятую с него рубаху больной должен ранним утром отнести к речке, бросить ее в воду и промолвить: “Матушка-ворогуша! на тебе рубашку с раба Божьего, а ты от меня откачнись прочь!” Затем больной возвращается домой молча и не оглядываясь» (Там же. С. 165).

Расседает земля от мороза. — зд.: потрескалась. Ср. объяснение диалектизма: «Расседанье, рассед, состояние того, что расседается, расселось, лопнуло, развалилось» (*Толковый словарь В. И. Даля IV*. С. 46).

...плящи морозы. — Зд.: сильные. Слово почерпнуто Ремизовым из наречия северных русских областей. Ср. описание климата Олонецкой губ.: «...суровость зимы, дающей себя чувствовать в декабре и январе 30—40° морозами, которые называются *плящими*» (Этнографический и географический очерк г. Каргополя, Олонецкой губернии, со словарем особенностей тамошнего наречия, составленный и изданный С. П. Кораблевым. М., 1851. С. 31).

С. 222. *Свищем, горкуем...* — от *горко* (диал.) — жарко.

...призарим, запоем в три звонких, в три голоса... — *Призарить* (*диал.*) — зд.: прельщать, очаровать.

С. 223. *Зюзи-морозы* — диалектное выражение из белорусского языка. Ср: «*злющие зюзи* — трескучие морозы, зюзи — морозы (Белоруссия)» (*Авт. комм*. С. 173).

Пересметить — зд.: дерзать, проявить собственную волю; от глагола «сметь».

Дубья-колодья — поваленный лес, остатки леса. Ср. в былине «Исцеление Ильи Муромца»: «Пошел Илья ко родителю ко батюшку / На тую на работу на крестьянскую, — / Он дубье-колодье все повырубил, / В глубоку реку повыгрузил, / А сам и сшел домой» (Были-

ны / Сост., авт. предисл.; авт. прим. Ф. М. Селиванова. М., 1988. С. 106. (Б-ка рус. фольклора; Т. 1)).

С. 225. *Вертимый Велик-День* — В основу Второй картины «русалии» положен обряд, исполняемый на Семицкую (седьмую) неделю после Пасхи. Ср.: «В России неделя Святых Отец и следующая за нею *Пятидесятницы* изывались: *Русальною, зеленою,* либо *клечалною* (вѣтки, которыми украшаются дома в Троицын день, зовутся в Малороссии «клечанне»), или *семицкою.* Семик, собственно, четверг на седьмой неделе по Пасхе; в Вологодской губернии он называется "русалкой", "русалчин или мавский Велик-день", "русалии" (малор.)» (*Веселовский V.* С. 268). Главные персонажи этих мистериальных праздников мавки (другое название: навки, мевки). В восточнославянской мифологии эти именем назывались злые духи. По украинским поверьям, в мавок превращаются умершие до крещения дети. Мавки бестелесны и не отражаются в воде, не имеют тени и прозрачны так, что видны их внутренности. В свою очередь слово «навьё» означает — мертвецы. См. также о «Навьском» (или русальном) «Велик-дне» (*Афанасьев-воззрения I.* С. 342—348). Этот весенний праздник содержал в себе мифологические представления о круговых («вертимых») плясках русалок. Подобное языческое «волхование» порицалось христианами. Ср.: «Слово Иоанна Златоустаго о играх и о плясании», включенное в сборник XVI в. «Измарагд» (см. комм. к с. 219): «Тии бо нас соблажняют <...> иного же на кощюны и на песни сатанинския, и на плескания и на гудение и на плясание учат. А всех же играний проклятье есть много вертимое плясание: то бо отлучает человеки от Боги и во дно адово ведет...» (цит. по: Памятники древнерусской церковно-учительной литературы / Изд. А. И. Пономаревым. СПб., 1897. Т. III. С. 104). В обрядовой традиции подобные танцы нередко исполнялись скоморохами. Именно «вертимые» ритуальные пляски, служили основанием считать скоморохов не только народными забавниками, но и колдунами, для которых веселье и смех — инструмент сакрализации бытия. Для них через песни и танец открывались пути общения с потусторонним миром. Ср. об участии скоморохов в поминальных обрядах Семицкой недели: они приходят на могилы «по старой памяти о каком-то некогда всем понятном обряде поминок с плясками и играми» (*Беляев И. Д.* О скоморохах // Временник Общества истории и древностей российских. М., 1854. С. 78).

...старая кваша... — сравнение с закваской. *Кваша* — что-либо перебродившее.

Скоропит — персонаж русских былин XVII в. — царьградский богатырь Скоропит (другие имена: Скоропеевич, Скоропин, Скоротин).

С. 225. *Коловертыш — подрушный Яги: трусик не трусик кургузый.* — Характер этого персонажа из русского бестиария раскрыт в новелле Ремизова «Коловертыш» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 150—152). В своих прим. к книге «К Морю-Океану» Ремизов дал короткую ссылку: «Помощник ведьмы. См.: В. И. Бондаренко. Очерки Кирсановского уезда» (*Авт. комм.* С. 180). В указанном исследовании, в частности, описываются местные представления о нечистой силе и ее проводниках: «У ведьмы имеются особые помощники, под названием “коловертыши”, в роде животных, похожие на трусика, пестрые, куцые, с большим мешкообразным зобом впереди, куда забираются добываемые ведьмой молоко и масло. По приходе домой, коловертыши изрыгают весь запас добычи в нарочно приготовленную ведьмой порожнюю посуду. Добываются они так: когда ощенится собака, ведьма берет ее “место” пошепчет над ним, затем перетаскивает в избу, где кладет в задний угол, под печку. По прошествии недели появляются “коловертыши”. При жизни заподозренные в ведовстве, пока они не меняют своего человеческого образа, не убиваются и вообще убийства, увечья, оставления в опасности человека в этих случаях из-за одного суеверия не бывало (*Бондаренко В. Н.* Очерки Кирсановского уезда, Тамбовской губернии // Этнографическое обозрение. 1890. № 3. С. 88—89).

С. 226. *Мороками бродят...* — от *моро́к* (*обл.*) — шалун, баламут, повеса. Ср. также авторское пояснение: «мороками — мрачно, себе на уме» (*Авт. комм.* С. 175).

Лисатые — от *лисить* — зд.: хитро льстить. Ср.: лисоватые — хитроватые.

С. 227. *...Вындрик-зверь, отмыкает ключи.* — Ср.: «Индрик-зверь — мифический зверь Индра, ходит под землею, как солнце на небе» (*Авт. комм.* С. 170); упоминается в многочисленных списках духовных стихов «О Голубиной книге». Ср.: «— У нас Индра [Индрик; Вындрик; бело-Яндрих; Кондрык; Единорог; Единор; Лев], зверь всем зверям мати <...> / — И он ходит <...> зверь по подзе́мелью / — Куда хочет, идет по подзе́мелью, / — Яко солнышко <...> по подне́бесью, / — Он происходит все горы белокаменные, / — Прочищает ручьи и проточины <...>» (*Бессонов П.* Калики перехожие. М., 1861. Т. 2. С. 371). См. также о нем: *Белова О. В.* Славянский бестиарий. М., 2000. С. 131—132.

Чучела-чумичела — Персонаж новеллы Ремизова «Зайка» (1907) (*Докука и балагурье-РК II.* С. 71—88), имя которого, очевидно, восходит к детской считалке.

С. 228. *Кикиморы* —мифологические существа, характер которых описан в новелле Ремизова «Кикимора» (1905). См.: Там же. С. 34. Ср.

также о Кикиморе рассуждения Ремизова, связанные с северным фольклором: «Я представлял себе кикимору: озорная, насмешливая, проказливая и веселая, а значит, так рассуждал я, по-человеческому, и добрая — разве в веселости подымется рука смазать кого или сорвется жестокое слово? А узнаю от Лядова — музыка Лядова на слова из “Сказаний русского народа” Сахарова, — что кикимора существо чудно́е, я бы сказал, сестра Калечины-Малечины, <...> Откуда и почему у кикиморы зло на уме? В “Сказаниях” у Сахарова ничего не говорится, и ни в каких этнографических материалах я не встречал объяснения, и в рассказе у Порфирия Байского (Орест Мих. Сомов), написано, конечно, по каким-то записям, нигде ни полслова. Одно известно, что родина кикиморы — Вологда» (*Иверень-РК VIII.* С. 410).

Аука — лесной дух, особенности характера которого описаны в новелле «Волк-самоглот» (см.: *Докука и балагурье-РК II.* С. 99—103).

Листин-слепышка — ср.: «Пройдет мимо дерева слепышка Листин, прошуршит листьями, не бойся: Листин не страшный, Лис-тин только пугать любит (*Докука и балагурье-РК II.* С. 75).

Болибошка — ср. пояснение Ремизова к списку действующих лиц либретто «Лейла» (1911): «Болибо́шка — лесной, самый страшный, он из-за озера, из-за черничного бора, весь измоделый, карла, востренький носик, рукастый, а глаза будто печальные, хитрые-хитрые. Он заводит в зыбель-болото, где сам леший ощупью ходит» (Мейерхольдовский сборник. Вып. 2: Мейерхольд и другие: Документы и материалы / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М., 2000. С. 141). См. также новеллу «Боли-бошка» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 159—160).

Весь измоделый... — «изможенный» (*Авт. комм.* С. 181).

Зыбель-болото — от зыбь. *Зыбель* — состояние колеблющейся поверхности.

С. 229. *Двенадцатиглазый Ховала* — ср. примечание Ремизова к новелле «Ховала» (1907): «Ховала — олицетворение зарницы. Ховать — прятать, хоронить. Ховалы — зарницы. См.: А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения» (*Авт. комм.* С. 180). Подразумевается следующее разъяснение мифологического образа: «...так называют в Курской губернии духа со двенадцатью глазами, которые, когда он идет по деревне, освещают ее подобно зареву пожара. Это <...> олицетворение многоочитой молнии <...>, которой дано имя Ховалы (от Ховать — прятать, хоронить), потому что она прячется в туче; припомним, что отождествленный этому духу Вий носит на своих всепожигающих очах повязку» (*Афанасьев-воззрения I.* С. 549—550).

Калечина — имя персонажа восходит к детской игре «Калечина-Малечина». См. пояснение Ремизова к одноименной новелле (*Авт. комм.* С. 166).

С. 229. *Упырь-царевич* — Ср. авторское примечание к новелле «Упырь», представляющее собой дословные выдержки из статьи Ю. А. Яворского «Галицко-русские поверья об опырях» (Живая старина. 1897. Вып. 1. С. 107—110): «Народные поверья дают следующее объяснение происхождения Упырей: если беременная женщина посмотрит в церкви во время Великого выхода на священника, несущего чашу, то ее дитя будет упырем. Упырь по смерти своей между полночью и первым петухом выходит из могилы и ходит к тем, кто ему люб, и высасывает у них кровь или заманивает их в могилу и там это делает. Для ограждения от Упыря откапывают его гроб, отрезывают ему голову и кладут ее между ногами трупа, прибивают голову или сердце осиновым колом или железным гвоздем ко дну, и тогда Упырь не может тронуться из могилы» (*Авт. комм.* С. 178; в примечании дана ошибочная ссылка на выходные данные статьи Яворского: Живая старина. 1897. Вып. 3/4).

Болотняники с огоньками — другое именование: *Болотники* — нечистая сила, обитающая в болотах.

Ведьма Рогана — ср. из содержания новеллы «Волк-самоглот»: «Ночью ходит Рогана по лесу в венке из лесных цветов, кукует ведьма тихо и грустно» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 102).

Ведьма Летавица — ср. пояснение Ремизов к новелле «Летавица»: «Летавица — Ветреница, Перелестница, Дикая баба — галицко-русское поверье. См. Живую Старину, 1897. Вып. 1. (Статья Юлиана Яворского)» (*Авт. комм.* С. 178). В указанной статье Яворского на с. 441—445 приведено описание народных представлений о ведьме, прозванной Летавицей.

Ведьма Лобаста — Ср. характеристику персонажа русской демонологии в новелле «Лютые звери» (1911): «Вот она, какая Лобаста! Попадете к ней в болото, не спустит. Ростом Лобаста, как эта осина, тело белое, что заячий пух, а ручищи, словно крылье с красным когтем, словит да этим когтем, хоть и нежен он, что костяника, а защекочет до смерти» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 125).

Ведьма Коща — персонаж новеллы Ремизова «Ночь темная» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 43—45).

С. 230. *Нежит* — персонаж народного бестиария. В своем пояснении к одноименной новелле Ремизов указывает на источник, описывающий народные представления об нем: «См.: Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861» (*Авт. комм.* С. 179). О мифическом существе, известном под именем «*нежить* или *нежит*», описание которого встречается в болгарской рукописи «О нежитех сиречь из пустыни исходят», припи-

санной болгарскому попу Иеремии, в исследовании Ф. И. Буслаева говорится: «Как *морана* от корня *мр* значит смерть, так и *нежить*, вероятно, состоит из отрицательной частицы *не* и слова *жить*...» (цит. по: *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства // *Буслаев Ф.* Догадки и мечтания о первобытном человечестве. М., 2006. С. 110). Ср. также описание этих представителей низшего разряда нечистой силы в новелле Ремизова «Проливной дождь»: «Взгомозилась на радостях банная нежить: банная нежить в сырости заводится из человечьих обмылков, а потому страсть любопытна. Вот заберется она за Гиенские горы пировать в избушку, насмеется, наестся, все перемутит, всех перепугает, — такая уж нежить» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 111).

...облом, костолом ~ шептуха. — Представители нечистой силы. См. новеллу «Волк-самглот» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 101). Ср.: «*облом* — нечистый, дьявол» (*Авт. комм.* С. 168).

Захлыщевные — от *хлыщ* — фат, франт, щеголь, повеса.

Забубенные — зд.: разгульные.

С. 237. *Лужанки* — см. художественную характеристику демонического образа в новелле Ремизова «Лужанки» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 144—145), в авторском пояснении к которой дана ошибочная ссылка на статью В. И. Бондаренко «Очерки Кирсановского уезда» (*Авт. комм.* С. 179).

Величают Кострому песней. — См. описание детской игры «Кострома», по традиционному сценарию сопровождаемой песнями, в примечании Ремизова к одноименной новелле (*Авт. комм.* С.163). См. также по поводу обряда «похорон Костромы», близком содержанию игры: *Афанасьев-воззрения III.* С. 724—726.

Полая вода — половодье; вода, разлившаяся после ледохода.

Заказано место — зд.: запрещенное.

Зарочна поляна — от *зарок* — клятвенное обещание, обет (обещание) не делать чего-либо.

С. 238. *Яроводье* — «сильный разлив весенних вод» (*Авт. комм.* С. 180).

Буйвища (*диал.*) — кладбища.

Жальники — могильники, «общие могилы» (*Авт. комм.* С. 180). По обряду весенней русальной недели, в Семик совершалось поминовение, а также погребение умерших «на убогих домах, скудельницах и жальниках». Этот обычай «простирается и на весь окружающий его праздничный цикл: во вторник перед семиком в Великороссии совершаются задушницы; на могилах поминают покойников <...>; говорят, что в этот день покойники бродят по могилам и дерутся с русалками» (*Веселовский VI—X.* С. 268).

С. 238. *Сыченая брага* — традиционный алкогольный напиток славян, приготовляемый из овса, пшеницы, солода, дрожжей и меда.

С. 239. *...пусть провещает судина долю ярому сердцу...* — См. новеллу «Нежит» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 148—149). *Судина* — северно-русский антропоморфический образ судьбы (другое имя: Судьбина). См. о ней также: *Веселовский V.* С. 188.

Жеребья — современное слово: жребий, т. е. какой-либо небольшой предмет с отметкой «для метанья и решения судьбою, счастьем чего-либо спорного» (*Толковый словарь В. И. Даля I.* С. 534).

Томновать — зд.: тосковать.

С. 240. *Развой* — разлив (*Авт. комм.* С. 179). Ср. словарь В. Даля, где приводится иное значение, связанное с глаголом развивать (*Толковый словарь В. И. Даля IV.* С. 12).

С. 241. *Стрига* — см. новеллу Ремизова «Радуница» (*Докука и балагурье-РК II.* С. 141—142). В западнославянской и карпато-балканской мифологиях Стриги — ведьмы, пьющие человеческую кровь. Генезис мифологического образа восходит к римской мифологии. Ср.: «Согласно со своими демоническими наклонностями, ведьмы по преимуществу обращаются в зловещих, темнопёрых и ночных птиц: лат. strix, род. strigis (στρίγξ) — ночная птица, сова, привидение и колдунья, занимающаяся порчею детей; чешск. striha, словац. stryga, пол. strzyga — ведьма, хорут. и хорв. strigon — упырь» (*Афанасьев-воззрения III.* С. 535).

Идеть Мара-Марена — изнимает тоскою дорогу. — Ср.: «Слова: смерть (лит. smertis, нем. schmerz — боль, страдание), мор, Морана родственны по корню с речениями: морок (мрак) — туман, за́мерек (за́мерень) — первозимье, замореки — начальные морозы, мара — у нас: злой дух, призрак, у лужичан: богиня смерти и болезней (Там же. С. 35).

Изнимать — зд.: ловить, изымать, одолевать. Ср. устойчивое народное выражение «тоска изнимает».

Моряна — «живет на море, владеет ветрами, топит корабли» (*Авт. комм.* С. 181).

Ясня

Впервые опубликовано: Ясня: Русалия в 3-х действиях // Скифы: [Сб.]. Пг.: Скифы, 1917. Сб. 1. С. 107—115; с датировкой в конце текста: «1916 г.».

Рукописный источник и авторизованный текст: Цензурный экземпляр, под названием «Ясня. Русалия». Подпись цензора: «9 декабря 1916. К представлению дозволено 11 января 1917 г.». — Авторизованная машинопись // СПб ГБУК ТБ. № I. 4. 8. 178.

Сюжетным источником для драматической композиции «Ясня» послужил сюжет тибетской легенды. См., в частности, воспоминания Ю. П. Анненкова «Он <Ремизов> просил меня сделать декорации и костюмы к сказочно-мистическому балету (“Русалия на тибетскую легенду”), ”полусон, полуявь”» (*Анненков Ю.* Дневник моих встреч: Цикл трагедий / Под общ. ред. проф. Р. Герра. М., 2005. С. 222). Определение текста-источника, легшего в основу этого произведения, представляет собой еще нерешенную исследовательскую задачу. Сюжетная линия «русалии» построена на контаминации этнографических реалий и религиозных представлений двух культур — буддизма и православного христианства. Очевидно, концепция А. Н. Веселовского о пересечении мифологических мотивов (см., в частности, о «теории встречных мотивов»: *Веселовский XI.* С. 115) послужила Ремизову основанием для создания образа ведьмы Ясни. Генезис главной героини пьесы восходит к апокрифическим сказаниям об Иродиаде, с которой в западноевропейской и южнославянской традициях связывалось происхождение вихря (см.: *Веселовский VII.* С. 221—222; *XVI.* С. 309). Образ Ясни также ассоциирован с вихрем: она «легка, как вихрь», все ее действия сопровождаются рефреном («вихрь стучит в окно», «вихрь воет»), а ее гибель описана как буйство природной стихии: Ясня «кружилась в вихре. В вихре пропала». Ср. также легенду «О безумии Иродиадином, как на земле зародился вихорь» (1907), которая была написана Ремизовым по мотивам народных сказаний, собранных А. Н. Веселовским. См.: *Лимонарь-РК VI.* С. 5—11, а также комм. А. М. Грачевой на с. 667. Отождествление Ясни с народной интерпретацией образа евангельской Иродиады утверждается через демонические свойства роковой возлюбленной Алита: по свидетельству очевидца, она оказалась ведьмой, снимающей голову с собственных плеч. Мотив «безглавой» ведьмы встречается и в западноевропейских сказаниях об Иродиаде. Влюбленная в Иоанна Крестителя дочь царя Ирода — плясунья, одержимая бесами, стала виновницей казни Предтечи и получила возмездие, схожее с его гибелью, — лишилась головы. Подробнее см.: *Веселовский XVI.* С. 305). См. также сопоставление образов Ясни и Иродиады: *Lampl H.* Aleksej Remizovs Beitrag zum russischen Theater // Wiener slawistisches Jahrbuch. 1972. Bd. 17. S. 175.

Работа над новым произведением для театра началась в 1915 г. и, судя по письмам А. П. Зонова, который уже строил планы относительно ее постановки в московских театрах, весной этого года рукопись вчерне была готова. Характерно, что сценическое воплощение нового произведения Ремизова, построенного на символах и аллегориях, представлялось режиссеру в жанре пластического движения

мимов, переводящего литературный текст на «язык тела». Уже летом 1916 г. к проекту спектакля была привлечена балерина О. О. Преображенская, которая осенью стала руководителем Театра пантомимы, разместившегося в помещении Тенишевского училища в Петрограде. Работа над постановкой началась, и в газетах даже появился анонс о премьере новой пьесы Ремизова, назначенной на 15 октября. Декорациями и костюмами занялся Ю. Анненков; шли переговоры с композитором С. С. Прокофьевым. См. о работе над музыкально-художественной частью: *Анненков Ю.* Дневник моих встреч... С. 222—223. Однако все театральные планы были сорваны сначала призывом создателей спектакля (Ремизова и Зонова) на военную службу, а затем и революционными событиями. См. также историю несостоявшейся постановки спектакля «Ясня» в статье: *Трибл К.* «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история создания цикла пьес «Русалия» // *Исследования и материалы 2003.* С. 77—79.

Несмотря на очередные неудачи, Ремизов продолжал искать сценическую площадку для своей пьесы. В связи с этим в начале 1917 г. было получено цензурное дозволение к постановке пьесы на театральных подмостках (ГТБ. I. 4. 8. 178). Машинопись рукописи, представленной в цензурный комитет, содержала текст традиционной пьесы в трех действиях, открывающейся списком «Действующих лиц». Первое действие состояло из двух сцен, второе — из четырех, а последнее содержало «единственную» сцену. Текст «Ясни», впервые опубликованный на страницах первого сборника «Скифы» (1917), структурно был тождественен цензурному экземпляру. Однако в названии пьесы появился подзаголовок, указывающий на авторское жанровое определение: «Русалия в трех действиях». Таким образом, «Ясня» стала третьим по хронологии — после «Алалей и Лейлы» (1911) и «Гори-Цвета» (1912) — драматическим произведением, написанным в жанре «русалии» — новаторской литературной формы, заключающей в себе идею синтеза народного мифа, музыки и танца.

В 1919 г. в рамках программы по составлению репертуара для народных и государственных театров, осуществляемой Репертуарной секцией Театрального отдела Наркомпроса, по предложению председателя секции А. А. Блока было решено «издать “Ясню” Ремизова с рисунками декораций и костюмов Анненкова и режиссерским послесловием Зонова» (см.: Протокол Репертуарной секции ТЕО № 22 от 9 января 1919 г. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 88). Зонов с радостью отозвался на предложение участвовать в иллюстрированном издании пьесы и написал «Историческую справку», в которой изложил историю несостоявшегося спектакля в Театре пантомимы (1916), а так-

же собственную режиссерскую концепцию постановки произведения Ремизова (см. его письмо Ремизову от 31 января 1919 г. // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 80. Л. 23; а также от 25 апреля 1919 г., содержащем уведомление об отправке текста «Вступления» // Там же. Л. 22).

Историческая справка
(Вместо предисловия)

Пьеса А. М. Ремизова «Ясня» была принята к постановке в театре, основанном О. О. Преображенской осенью 1916 г. в Петрограде.

Театр этот ставил своей задачей возрождение пантомимы, поэтому текст автора <зчркн. — *Е. О.*> автора являлся только общей схемой, по данной автором канве предоставлялось участникам спектакля в непосредственной работе на сцене облечь остов пьесы плотью и кровью. С этой целью режиссером были намечены новые подходы и приемы в подготовительной театральной работе над спектаклем. В основу был положен принцип дружной, совместной работы в коллективе, благодаря чему доминирующая роль кого-либо из участников сама собой стиралась. Актер, музыкант, художник должны были быть органически спаяны с ходом развития драматической стороны спектакля. Каждый, будучи свободным в своей области, принимал в расчет непрерывность линии действия, участвуя на каждой репетиции и внося свои замечания. Не желая пользоваться шаблонными приемами балетной пантомимы, работа актеров состояла не в разборе музыки, предварительно заготовленной композитором, а по сценарию, намеченному режиссером, разрабатывалась драматическая сторона каждого момента и в согласии с индивидуальностью исполнителя, из его переживания сценического, рождались жест и поза. Не брался напрокат также и́ ритм исполнения, а проверялся сценической выразительностью актера и потом только утверждался в музыке.

В осуществлении пьесы, помимо ее автора, принимали непосредственное участие режиссер А. П. Зонов, художник Ю. П. Анненков и, при ближайшем участии маэстро А. И. Зилоти, композитор А. А. Михайлов.

К сожалению, по целому ряду причин, театр не дождался своего открытия, и «Ясня» оказалась снятой с подмостков почти накануне генеральной репетиции, когда весь подготовительный материал к постановке был уже детально разработан, как в режиссерском отношении, так и в музыкальном. Результат этих работ — рисунки Ю. П. Анненкова и заметки режиссера — и составляют, наряду с текстом пьесы, содержание настоящей книги. А. Зонов (РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 3. Ед. хр. 17; опубл. в статьях К. Трибла и Л. Я. Дворниковой // *Исследования и материалы 2003*. С. 79, 357).

Реальные обстоятельства революционного времени не позволили осуществиться и этому проекту. Эскизы костюмов (Ясни, Служки;

Кавкаса и Служки) работы Ю. Анненкова хранятся в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, а также в Москве, в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина (*Волшебный мир Алексея Ремизова*. С. 34).

Канонический текст «Ясни», вошедший в сборник «Русалия» (Берлин, 1923), несет в себе ряд существенных изменений, касающихся организации текста. Прежде всего, Ремизов радикально пересмотрел структуру текста, разделив его на пять озаглавленных частей, название каждой из которых подразумевало смену декораций и заключало в себе конкретную сюжетную линию, раскрытую в символах: «Красно и знойно» (тема роковой любви); «Ноя» (тема женской преданности); «Вершинная синь» (тема обманчивого счастья и забвения-«смерти»); «Веер и Камень» (колдовство и коварство). «Кумирня» (тема поединка истинной веры и колдовства; рока и человеческой воли). В сравнении с первоначальной редакцией текст «Ясни» в составе ремизовского сборника «Русалия» обрел монолитность символического произведения, мифологические образы которого «вызывают» к жизни музыку и танец. Ср. идею Ремизова о соприродности и одновременной самодостаточности видов изобразительных искусств слова, звука, зрительного образа и жеста, положенную в основание его жанра «русалии»: «Слово — музыка — живопись — танец, это “единое и многое ”, и у всякого свой ритм, своя мера» (*Ремизов А.* Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С. 9).

С. 244. *...как крепок гол-камень...* — мотив русских народных заговоров, в которых говорится о мифическом камне Алатыре (бел-камень, гол-камень), стоящем в центре Вселенной. Этот ключевой троп магической поэзии, а также духовных стихов о Голубиной книге был мифологическим воплощением начала начал — долговечности, прочности и надежности. Ср. заговор на любовь: «У того у синего моря лежит бел Алатр <так!> камень; под тем под Алатром камнем лежат три доски, а под теми доскам три тоски тоскучие, три рыды рыдучие» (*Майков Л.* Великорусские заклинания. СПб., 1869. С. 14—15).

С. 248. *Сорок дней, сорок ночей...* — В православной традиции третий, девятый и сороковой дни после смерти человека имеют определенное значение для его души. Но именно сороковой день имеет особенное значение: для верующих это тот рубеж, который окончательно отделяет земную жизнь от жизни вечной. Поэтому 40 дней после смерти — с религиозной точки зрения дата даже более трагическая, чем сам факт физической кончины. Таким образом, время, проведенное Алитом в «Вершинной сини», равно сорока дням и ночам и, соответственно, ассоциируется с его смертью.

С. 249. *Сорокоуст* — в современном значении: ежедневное поминовение об усопших в течение сорока дней. Однако, в древней традиции сорокоустом называлось и поминовение на сороковой день во всех приходах (сороках).

Гори-Цвет

Другие публикации: Гори-Цвет: Весенняя русалия // Московский альманах. Берлин: Огоньки, 1922. С. 125—135.

Рукописный источник: *Ловцкий Г. Л.* «Красочки. Симфоническая пантомимы для оркестра. Текст Алексея Ремизова». — Беловой автограф партитуры и либретто рукой Ловцкого. В конце текста: «1912» // РГАЛИ. Ф. 2730. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. II—IV.

В 1911 г., когда Ремизов уже написал свой первый сценарий для постановки «волшебного» балета «Лейла», благодаря знакомству писателя с композитором Г. Л. Ловцким (1871—1957), возник еще один театральный замысел. Сотрудничество завязалось в швейцарском доме Л. Шестова в Коппе. В дружеской атмосфере июльского отдыха на берегу Лемана, вдали от готовящейся в Мариинском театре глобальной театральной сенсации — подготовки балета «Алалей и Лейла» (см. наст. изд., с. 896—899), родилась спонтанная идея камерного по форме симфонического произведения на слова Ремизова. В качестве сюжетной основы писатель предложил новеллу «Красочки» (впервые: Золотое руно. 1906. № 7/9. С. 122—123), представлявшую собой литературное переложение народной детской игры. В авторских комментариях к тексту, вошедшему в книгу «Посолонь» (1907), Ремизов дал разъяснение «правил» этой традиционной забавы: «Играют в Красочки так: выбирают считалкой (считают, кому водить, т. е. быть главным лицом, начинать игру) Беса и Ангела, остальные называют себя каким-нибудь цветком; названия цветов объявляют Ангелу и Бесу, не говоря, кому какой цветок принадлежит. Ангел и Бес должны будут сами разобрать цветы. Сначала приходит Ангел, звонит, спрашивает цветок, потом приходит Бес, стучит, спрашивает цветок. Так, чередуясь, разбирают все цветы. Играющие составляют две партии — цветы Ангеловы и цветы Бесовы. Ангел приступает к исповеди, а Бес со своей партией искушает — рассмеивает. Вся игра в том и заключается, чтобы рассмеять: кто рассмеется, тот идет к Бесу. *Красочки*, краски — цветок, цветы. Говорят: идти по красочки, собирать красочки. Хлеб в краске — время цветения хлебов» (см.: *Докука и балагурье-РК II*. С. 162). См. также этнографических источниках ремизовской новеллы: *Розанов Ю. В.* Фольклоризм А. М. Ремизова: Источники, генезис, поэтика. Вологда, 2008. С. 100—102. Уже в конце августа 1911 г. в письме Ремизову Ловцкий изложил свой взгляд на

совместный проект: «Мне мысль о балете на тему “Красок” представляется очень заманчивой. Надо только вступление и заключение присочинить к тому. Что у Вас уже есть. *Вступление могло бы изображать постепенное появление цветов, что ли* <подчеркнуто Ремизовым сиреневым карандашом>. Я Вам указываю только т<а>к сказать направление, в к<о>т<о>ром возможно музыкальное направление. То, что есть у Вас, всецело поддается музыкальной характеристике. Если в таком же роде будет вступление и заключение, то я надеюсь дать посильную музыкальную характеристику. Но раньше, чем приступать к работе, я должен иметь *всю* программу, хотя бы в кратких чертах, под руками, и тогда я Вам, вероятно, через несколько недель смогу сообщить, насколько успешно продвигается музыка. Главное не впасть в обычный балетный жанр с ее <так!> соло и условными групповыми танцами. Из “Красок” должна выйти пантомима в звуках и соответствующих движениях <...>» (Переписка Л. И. Шестова с А. М. Ремизовым / Вступ. заметка, подг. текста и прим. И. Ф. Даниловой и А. А. Данилевского // *РЛ.* 1992. № 4. С. 102). Работа над либретто, с одной стороны, и музыкальным произведением, с другой, продолжалась до поздней осени следующего 1912 года. За это время Ремизов преобразовал новеллу «Красочки» в формат либретто с учетом пожеланий, высказанных композитором (ср. письмо Шестова Ремизову от 2 декабря 1912 г. с сообщением о намерении Ловцкого вернуть автору его рукопись // Там же. С. 108). Текст ремизовского сценария, представляющий собой первую рукописную редакцию канонического текста «русалии» «Гори-Цвет» (1923), сохранился лишь в составе архивных материалов Г. Л. Ловцкого. В конце 1912 г. композитор подготовил беловую нотную рукопись своего симфонического сочинения, которая была озаглавлена «Красочки. Симфоническая пантомима для оркестра. Текст Алексея Ремизова». К нотам прилагалась рукописная копия ремизовского либретто, датированная 1912 годом (РГАЛИ. Ф. 2730. Оп. 1. Ед. хр. 4). Текст открывался перечнем действующих лиц (Ангел, Бес, Фиалка, Незабудка, Гвоздика, Ромашка, Ангелята, Бесенята, Цветы, Травы) и содержал художественное описание сюжета в двенадцати сценах, предназначенное для «перевода» на язык музыки и пластического движения:

Вступление

Сц<ена> 1

Пробуждается земля и все ее силы. Поднялся бес
Потянулся со сна и пошел по земле. На земле еще
Тихо, туманы. Зашевелились птицы. Слетел
с неба ангел, распустил крылья. Заря загоре-

лась. Скоро уж солнце, заря разгорится. И взошло
солнце весеннее новое.

Сц<ена> 2

Под солнцем пробудились травы, раскинулись,
Разветвились по земле, покрыли пригорки — зазеленели
Луга, только цветы еще спят.
— Просыпайтесь, идите на землю, там светло,
Там играют птицы, там кукует горькая кукушка!
Пойте лес, птицы. И вечером, и утром, всем нам веселье!
И пробуждаются цветы-первоцвет <так!>. Травы
Встречают их, прихорашивают. Взгомозились бесенята,
Заюлили. Ангел и ангелята крыльями озаряют цветы.
Первоцветы зовут своих еще спящих сестер.

Сц<ена> 3

Встает гвоздика. Ангел с ангелятами встречает ее.
Травы вводят ее в свой хоровод. Шмыгают бесенята.
Встает ромашка, бесенята не отступаются.

Сц<ена> 4

Встает незабудка. Ангел залюбовался цветом:
Хотел бы ангел, чтобы его была незабудка. Бес тут —
Как тут: он возьмет свое.

Сц<ена> 5

Встает фиалка. Ангел и бес над цветами:
Ангел и манит к себе, разгорелись глаза у беса.

Сц<ена> 6

Посылает ангел своего ангелка за цветом.
— Динь, динь. Динь! — звонит колокольчик.
Весело выходит к ангелу незабудка. Солнце играет
Над нею. Ангел уводит незабудку.
Бес посылает своего бесенка за цветом
— Стук, стук, стук! — колотит колотушка.
Робко выходит к бесу ромашка. Заманивает бес
Цветочек, не дается ромашка. Утаскивает бес ромашку.
Посылает ангел своего ангеленка за цветом.
— Динь, динь, динь! — звонит колокольчик.
Томно выходит к ангелу фиалка. Приголубивает
Ангел фиалку, фиалка резвится, ангел унимает
Фиалку и уводит к себе.
Бес посылает своего бесенка за цветом.
— Стук, стук, стук! — колотит колотушка.
Бойко выходит к бесу гвоздика. Бес доволен, тащит
С собой гвоздику.

Сц<ена> 7

Ангел со своими цветами на пригорке.
— В чем ты грешна , фиалка? — исповедует ангел.
Фиалка помалкивает: у ангела не улыбнись, улыбнешься
к бесу пойдешь.
Ангел — к незабудке:
— В чем ты грешна, незабудка?
Незабудка потупила глаза.
Тихо у ангела. Гладят тихонько цветочки белые крылья.

Сц<ена> 8

Нагулялся. Пришел бес со своими цветами. Поджигал
бес цветочки: сам рожицы корчит и цветочки за ним
все перенимают, — как бес. Весело, звонко у беса.
Фиалка не выдержала и расхохоталась.
— Иди, иди к бесу! — кричали цветочки!
И пустилась фиалка от ангела к бесу: там ей весело будет.
А бесу только того и надо.
— Иди, иди к бесу!
Крепилась, крепилась незабудка, не вытерпела и расхохоталась.
Знать, и ей идти к бесу — расхохоталась! Ангел не хочет отпускать
Незабудку, но бес берет верх: кто улыбнется, тот идет к бесу.

Сц<ена> 9

Прискакали бесенята, много бесенят всяких, и начали
Игру свою с цветами и травами. Завертелись, закружили
— чем дольше игра, тем прытче скок бесенятый <так!>. Уж
Измятые цветочки качаются от усталости. Просят
Цветочки попить.

Сц<ена> 10

На зов цветочков поднялся ангел с пригорка,
Поманил тучку. Приплыла тучка, пошел дождь. А бесенята
Попрятались в кусты, бесенята дождика не любят.

Сц<ена> 11

Ангелята устроили радугу. Показалось солнце.
Солнце и ангелы — над цветами.

Сц<ена> 12

Ожили цветочки, оправились, да бегом с пригорка
В чистое поле. Бесенята за ними. Ангел с англятами
Заступает дорогу, не пробраться бесенятам! — убежали
Цветочки в чистое поле. Ничего не поделаешь, показали
Бесенята ангелятам шишки и канули в темный овражек
(РГАЛИ. Ф. 2730. Оп. 1. Ед. хр. 4; либретто на л. II—IV).

В отличие от истории создания балета «Лейла», сотрудничество с Ловцким было успешным. В начале 1913 г. в журнале «Маски» появился анонс: «На сюжет ремизовской "Посолони", под названием "Игра в Красочки", Герман Ловцкий написал балет» (Маски. 1912/1913. № 4. С. 108). Однако на этом оптимистическом сообщении история постановки нового музыкально-хореографического спектакля бесславно завершилась, возможно, из-за первоначальной установки композитора, подразумевающей жанр пантомимы, а не балетной хореографии.

Театральная судьба либретто Ремизова «Красочки» оказалась более удачной на сцене советских театров, репертуар которых нуждался в постановках для детей. О спектакле на музыку А. Т. Гречанинова с художественным оформлением И. С. Федотова, премьера которого состоялась 13 ноября 1921 г. в московском Детском театре под руководством Г. Паскар, см. в статье: *Трибл. К.* «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история создания цикла пьес «Русалия» // *Исследования и материалы 2003*. С. 79—82.

В первый год своей эмиграции Ремизов вернулся к либретто «Красочки», переосмыслив это драматическое сочинение в соответствии со своей концепцией нового драматического жанра, который представлял собой художественную форму описания народных обрядов и игр, известных в фольклоре под названием «русалии». Соответственно, текст первоначальной редакции, предоставленной Ловцкому в 1912 г., подвергся существенной переработке; изменилось и его название. В результате на страницах «Московского альманаха» (Берлин, 1922) была опубликована литературная композиция под названием «Гори-Цвет: Весенняя русалия». Закономерным образом «Гори-Цвет» был включен и в авторский сборник «Русалия», изданный в Берлине на следующий год. Текстуально окончательная редакция «Гори-Цвета» тождественна первой публикации, в сравнении с которой имеются лишь два отличия, связанные с историей текста как такового. Во-первых, оказался редуцированным подзаголовок («весенняя русалия»). Это жанровое и календарное определение, значимое для самостоятельной публикации, теперь возмещалось названием всего сборника — «Русалия». Во-вторых, в конце текста появилась авторская датировка: «1915—1922». Однако первая дата в этом временном периоде, представляется нам аберрацией памяти Ремизова, поскольку документальные факты, подтверждающие обращение писателя к либретто «Красочки» в 1915 году (а в это время создавалась «русалия» «Ясня»), отсутствуют. Очевидно, что 1912 год — является более правомерной датой, указывающей на время написания либретто для симфониче-

ской пантомимы Ловцкого. «Гори-Цвет», опубликованный в составе сборника 1923 г., представлял собой поэтическое (ритмизованное) художественное произведение, вербальными средствами воссоздающее аутентичную обрядовую (игровую) форму. Образная палитра пьесы передавала поэтический строй народного мировоззрения, мифологического по своему генезису. Ср. концепцию А. Н. Афанасьева, выраженную в названии его исследования «Поэтические воззрения славян на природу», которую можно считать научным базисом для творческой работы Ремизова над его «русалиями».

С. 254. *Вылез из-под коневой головы сам бес рогатый.* — Череп коня здесь является приметой древних русальных обрядов. Ср.: «...в некоторых местностях России совершается следующий обряд: в заговенье перед Петровками два или три человека, избранные представлять русалку, покрываются парусом, и передний держит перед собой лошадиный череп, на который надета упряжная сбруя; а кто-нибудь идет сзади и погоняет эту так называемую русалку» (*Афанасьев-воззрения III*. С. 164).

С. 260. *...бес — зажига рогатый.* — Ср. пояснение Ремизова к слову «зажига»: «зачинатель; зажиг — зачин» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 162).

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПЕРЕВОДЫ

Христиан Дитрих Граббе
Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже
Комедия в 3-х действиях

Впервые опубликовано: *Граббе Х. Д.* Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже // Europa orientalis (Roma). 1994. № 1. P. 233—283 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник и авторизованный текст: Х. Д. Граббе. Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже. Комедия в 3 действиях. Перевод с немецкого Алексея Ремизова. — Авторизованная машинописная копия. «28—30 июня» <1904> // СПб ГБУК ТБ. № 20185. 71 л.

Печатается по авторизованной машинописи.

Авторизованная машинописная копия перевода Ремизовым пьесы «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» («Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung», 1827) немецкого драматурга-романтика, реформатора немецкой драмы Х. Д. Граббе (Christian Dietrich Grabbe; 1801—

1836) сохранилась в фонде «Драматическая цензура», поступившем в СПб ГБУК ТБ в 1917 г. после упразднения Главного управления по делам печати Министерства внутренних дел России. В тексте имеются пометы, позволяющие определить место и время его создания. На титульном листе — штамп, датирующий время его поступления в цензуру: «18 авг<уста> 1904»; на последнем листе — машинописная помета: «Киев. Зверинец, Церковная, 24. | июня 28, 29, 30 |» (л. 71). Таким образом, перевод был создан не позднее 30 июня 1904 г. и отдан в перепечатку во время пребывания писателя в Киеве. См. свидетельство Ремизова: «Летом 1904 года мы перебрались из Одессы в Киев и жили на Зверинце, около Печерской Лавры» (*Лицо писателя*. С. 345). Перевод был выполнен для «Товарищества новой драмы» В. Э. Мейерхольда (сезон 1904/1905 г.). Однако пьеса была запрещена цензурой по причине содержащихся в тексте шуток антиклерикального, эротического и политического (антимонархического) характера. Цензурный штамп: «К представлению признано неудобным. СПб. 7 сент<ября> 1904 г.». Текст машинописи содержит многочисленные цензурные пометы синим и красным карандашом, отмечающие соответствующие крамольные места. Например: «Бакалавр. <...> “Нюренбергский Корреспондент” по-прежнему без устали продолжает насиловать греческих девушек благороднейших семейств» (л. 2); «Черт. <...> Эх, сто ангелов, ведь это было бы невероятно, если бы вдруг черт замерз!» (л. 6); «Черт. <...> да сохранит Бог черта» (л. 9); «Черт <...> Бог меня возьми!» (л. 21); «Вернталь. Она еще невинна. Черт (*с кислой миной*). Ах, невинность здесь, невинность там! — За это не дам больше 3 грошей и 1 пфенига медью. <...> Черт. Чувство портит тело, а воображение создает голубые подковы под глазами» (л. 27); «Черт. Ад — эти иронический отрывок упомянутой пьесы, который удался восьмикласснику, как это обыкновенно бывает, лучше, чем небо» (л. 33); «Бакалавр. В замок прибыл печник, который <...> претендует на потерю невинности уже за две недели до появления на свет» (л. 40); «Мольфельс. <...> а являться к судейскому трону Бога-Отца с насморком, принимая во внимание чиханье, было бы и слишком шумно, и неприлично» (л. 46); «Богумил (*вылезает из-за занавески, заспанный, в откровенном неглиже* <...>) Бакалавр. <...> Где твои штаны, где камзол? На, надевай мою тужурку. Так. Видишь, как она величественно сидит на тебе. Как бархатное платье с хвостом» (л. 50); «Черт. <...> Я обращусь лучше к разврату, хотя он и более добродетелен» (л. 63); «Входит римский император Нерон в лакейской ливрее, неся в руках кавалерийские сапоги» (л. 69). См. итоговую помету цензора на л. 1: «К представлению признано неудоб-

ным. СПб. 7-го сентября 1904 г.». Ремизов планировал опубликовать перевод в журнале «Вопросы жизни». См. его письмо А. П. Зонову от 21 апреля 1905 г.: «“Любовь” нужна в виду возможности ее напечатать в “В<опросах> ж<изни>”. Собираюсь печатать, как Граббе “Шутку, сатиру”, да боюсь, откажут в виду большого формата. Граббе не к спеху, а все-таки пришлите» (РГАЛИ. Ф. 1890. Оп. 3. Ед. хр. 81. Л. 11 об.). Публикация в «Вопросах жизни» не состоялась. В 1917—1921 гг. Ремизов намеревался издать свой перевод в книге пьес Граббе, планировавшейся к публикации в издательстве «Всемирная литература». В связи с этим он безрезультатно пытался разыскать свой перевод при помощи членов специального подразделения Театральной комиссии при ТЕО Наркомпроса, тотально просматривавших фонд «Драматическая цензура» на предмет выявления высокохудожественных, несправедливо запрещенных царской цензурой произведений. В 1956 г. писатель вспоминал: «Для души я перевел пьесу немецкого романтика Граббе “Шутка, сатира и нечто поглубже”. Пьесу подал я Репертуарному комитету Александринского театра. Цензура пьесу не разрешила. В революцию искали мою рукопись, но сколько не искали — нет. Так мой перевод и пропал» (*Лицо писателя*. С. 392).

Морис Метерлинк
Слепые

Впервые опубликовано: *Метерлинк М.* Слепые // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 196—213 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник: Метерлинк М. Слепые. Перевод с французского Алексея Ремизова. <1904>. — Беловой автограф рукой неуст. лица // СПб ГБУК ТБ. № 20794. 77 л.

Печатается по автографу.

Беловой автограф (рукой переписчика) перевода Ремизовым пьесы «Слепые» («Les Aveugles», 1890) бельгийского писателя-символиста М. Метерлинка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck; 1862—1949) находится в фонде «Драматическая цензура» СПб ГБУК ТБ. На л. 1 имеются пометы: штамп, сообщающий о дате поступления текста в цензуру: «2 дек<абря> 1904» и штамп-отметка о дозволении пьесы к представлению, датированная «28 декабря 1904 года». В тексте рукой цензора наименование действующего лица «Священник» везде последовательно исправлено на «Аббат». Перевод был выполнен для «Товарищества новой драмы» под управлением В. Э. Мейерхольда (сезон 1904/1905 г.). См. письмо Ремизова А. П. Зонову от 5 октября

1904 г.: «Приступил к переводу “Слепых”. Выйдет ли дело на театре, сомнения берут. Добиваюсь от Всеволода постановки “Гостей” и “Драмы жизни”» (РГАЛИ. Ф. 1890. Оп. 3. Ед. хр. 81. Л. 9). См. также хронику газеты «Новое обозрение» от 19 сентября 1904 г.: «Предположено к постановке: <...> “Аглавена и Селизета”, “Втируша”, “Слепые”, “Тайны души” (Метерлинк)» (цит. по: *Мейерхольд-Наследие 2*. С. 367).

Морис Метерлинк
Втируша

Впервые опубликовано: *Метерлинк М.* Втируша // Europa orientalis (Roma). 1994. № 1. P. 217—231 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник: Метерлинк М. Втируша. Перевод Алексея Ремизова. <1904>. — Беловой автограф рукой неуст. лица // СПб ГБУК ТБ. № 22796. 44 л.

Печатается по автографу.

Беловой автограф (рукой переписчика) перевода Ремизовым пьесы «Втируша» («L’Intruse», 1890) М. Метерлинка находится в фонде «Драматическая цензура» СПб ГБУК ТБ. На л. 1 имеются пометы: штамп, сообщающий о дате поступления текста в цензуру: «2 дек<абря> 1904» и штамп-отметка о дозволении пьесы к представлению, датированная «28 декабря 1904 года». Даты официальных помет-штампов на титульном листе свидетельствуют, что рукописный список перевода пьесы «Втируша» поступил в цензуру одновременно с рукописным списком пьесы «Слепые». Перевод был выполнен для «Товарищества новой драмы» В. Э. Мейерхольда (сезон 1904/1905 г.). См. запись Ремизова 1956 г.: «А еще я перевел “L’Intruse” (Та, которая возвращается). Этот перевод я передал Мейерхольду. Не для проверки своих французских знаний переводил я Метерлинка, а для души» (*Лицо писателя*. С. 390). См. также преамбулу к пьесе «Слепые» (с. 916).

Андре Жид
Филоктет, или Трактат о трех добродетелях

Впервые опубликовано: Вопросы жизни. 1905. № 3. С. 183—204.

Прижизненные издания: *Жид Андре*. Филоктет или трактат о трех добродетелях // *Штейнбух А.* Любовь; *Рашильд*. Продавец солнца; *Жид Андре*. Филоктет или трактат о трех добродетелях / Пер. А. Ремизова: [Сб.]. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», 1908. С. 45—76.

Печатается по тексту первой публикации.

Перевод Ремизовым драматического трактата «Филоктет» («Philoktetes», 1899) французского писателя-модерниста А. Жида (André Paul Guillaume Gide; 1869—1951) был опубликован в 1905 г. в журнале «Вопросы жизни». Ремизов послал оттиск журнальной публикации А. П. Зонову и В. Э. Мейерхольду. См. письмо Ремизова А. П. Зонову от 21 апреля 1905 г.: «Посылаю Филоктета <...> Один экземпляр передайте Всеволоду <Мейерхольду>» (РГАЛИ. Ф. 1890. Оп. 3. Ед. хр. 81. Л. 11 об.). Другой оттиск той же публикации был подарен переводчику и коллекционеру Ф. Ф. Фидлеру с дарственной надписью: «Федору Федоровичу Фидлеру — переводчик А. Ремизов» (Библиотека ИРЛИ РАН). В 1919 г. Ремизов планировал переиздать свой перевод в издательстве «Всемирная литература» (см.: *Ремизов А. М.* Документы по деятельности в Литературной студии издательства «Всемирная литература» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 30. Л. 14). Издание не состоялось.

Станислав Пшибышевский
Снег
Драма в 4-х актах

Впервые опубликовано: *Пшибышевский Ст.* Снег: Драма в 4-х актах / Пер. С. Ремизовой и А. Ремизова. М.: Театральная библиотека В. А. Соколовой, 1903. 66 с.

Автографы и авторизованные тексты: 1) *Ст. Пшибышевский.* Снег. Перевод С. Ремизовой и А. Ремизова, <1903> — Беловой автограф рукой С. Ремизовой-Довгелло // СПб ГБУК ТБ. № 197778. 179 л.; 2) *Ст. Пшибышевский.* Снег. Перевод С. Ремизовой и А. Ремизова. «19 декабря 1903. Херсон». — Беловой автограф рукой А. М. Ремизова с пометами В. Э. Мейерхольда // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 43. 195 л.

Прижизненные публикации: *Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. 3-е изд. М.: В. М. Саблин, 1910. Т. 4: Драмы. 363 с. <под инициалами «А. С.», без указания полных имен переводчиков>.

Печатается по первому изданию.

Переписанный С. П. Ремизовой-Довгелло Беловой автограф перевода пьесы «Снег» («Śnieg», 1903) польского писателя-модерниста Ст. Пшибышевского (Stanisław Feliks Przybyszewski; 1868—1927) находится в фонде «Драматическая цензура» СПб ГБУК ТБ. На л. 1 имеется цензурный штамп о дозволении к представлению с датой «16 апреля 1903 года». См. письмо Ремизова П. Е. Щеголеву от 16 (29) августа 1903 г.: «Поправил перев<од> Мейерх<ольда> “Перед восход<ом> солнца”, разрешен<ный> драмат<ической> цензурой. Свой перевод

“Снега” Пшибышевского отошлю на неделе в Гл<авное> Упр<авление> по Де<лам> Печати для той же цели» (Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву / Публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 167). В том же фонде СПб ГБУК ТБ имеется первое печатное издание перевода драмы «Снег» с цензурным штампом на титульном листе о дозволении к представлению и датой «10 марта 1904 г.». Беловой автограф РГАЛИ с пометами В. Э. Мейерхольда представляет собой режиссерский экземпляр пьесы, предназначенный для постановки «Снега» в Театре-студии на Поварской (Москва). На титульном листе — помета Мейерхольда: «Вс. Мейерхольд. Москва, май <19>05 г. Режиссерский экземпляр». См. его описание и публ.: *Мейерхольд-Наследие 3*. С. 392—447.

Ремизов писал В. Я. Брюсову 6 августа 1903 г.: «Хочу просить Вас: поговорите с С.А. Поляковым, не включит ли он в издание С. Пшибышевского драму “Снег” <...> Между прочим, о “Снеге” пишу П. П. Перцову и жду отказа» (*Брюсов*. С. 160—161). 7 августа того же года Ремизов сообщал О. Маделунгу: «Перевожу сейчас “Снег”, последнюю драму Пшибышевского» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. Альберта Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 13). См. также в письме Ремизова О. Маделунгу от 27 января 1904 г.: «Вот “Снег” идет у нас, в Одессе, в двух театрах Киева, в Харькове и с провалом в Москве. Если бы была хоть на ёту <йоту. — *Ред.*> практичность, пришли бы к нам огромные деньги» (Там же. С. 18). В Собрании сочинений Ст. Пшибышевского, опубликованном в издательстве «Скорпион» (М., 1904—1906. Кн. I—IV) перевод С. и А. Ремизовых опубликован не был. Он вышел отдельным изданием в 1903 г., и в 1910 г. в 4-м томе Полного собрания сочинений Пшибышевского, где имена переводчиков были обозначены инициалами имен: А<лексей>. С<ерафима>.

Пьеса «Снег» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в «Товариществе новой драмы» (премьера: Херсон, 19 декабря 1903 г.) и в мае-октябре 1905 г. репетировалась для планировавшегося сезона в Театре-студии на Поварской. Об истории постановок см. подробнее: *Мейерхольд-Наследие 2—3* (по указ.).

Гуго фон Гофмансталь
Искатель приключений и певица, или Дары жизни

Впервые опубликовано: *Гофмансталь Г. фон.* Искатель приключений и певица // Europa orientalis (Roma). 1995. № 1. P. 289—354 (публ. А. М. Грачевой).

Автографы и авторизованные тексты: *Г. фон Гофмансталь.* Искатель приключений и певица или дары жизни. Перевод А. Ремизова. Б. д. — Беловой автограф рукой А. М. Ремизова // СПб ГБУК ТБ. № 20120. 92 л.

Печатается по автографу.

Перевод Ремизовым пьесы «Искатель приключений и певица» («Der Abenteurer und die Sängerin», 1898) австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталя (Hugo von Hofmannsthal; 1874—1929) находится в фонде «Драматическая цензура» СПб ГБУК ТБ и имеет штампы о поступлении в цензуру «16 декабря 1903 г.» и о разрешении к представлению «22 декабря 1904 г.». Перевод подготовлен для «Товарищества новой драмы» Вс. Мейерхольда (см.: *Мейерхольд-Наследие 2.* С. 18). В связи с формированием репертуара Театра-студии на Поварской (сезон 1905/1906 г.) обсуждалась возможность включения в него перевода Ремизова. См. недатированное (<1905 г.>) письмо А. П. Зонова Ремизову о посылке пьес К. Станиславскому: «Не выслать ли “Искатель приключений” Ваш перевод? Может быть, пойдет, и тогда, конечно, проведем свой перевод. Выслать черновик заявления не стоит. Просто напишите о своем согласии и только. Пьесы: “Снег”, “Смерть Тентажиля”, “Продавец солнца”, “Любовь” и “Искатель приключений”, на всякий случай в скобках “Авантюристы”» (РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 113. Л. 7 об.).

СТАТЬИ О ТЕАТРЕ. РЕЦЕНЗИИ

Крашенные рылá

Печатается по изданию: *Ремизов А.* Крашенные рылá. Берлин: Грани, 1922. 138 с., с сохранением вариантов авторских написаний, орфографии, пунктуации и с исправлением опечаток. Далее: *КР.*

Публикация и рукописные источники отдельных глав:

Крашенные рылá

Впервые опубликовано: *КР.* С. 7—8.

О человеке — звездах — и о свинье

Впервые опубликовано: Дом искусств: [Сб.]. Пг., 1921. № 1.

Прижизненные издания: 1) На чужбине: Журнал-альманах. Tallinn, 1921. № 1; 2) *КР.* С. 9—18.

Рукописный источник: «Вызвезд. Память человеку о человеке, звездах и о свинье». 8 января 1920. — Автограф // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 7.

Театр

Впервые опубликовано: *ЖИ*. 1919. 16 дек. № 318. С. 2—3.

Прижизненные издания: 1) Москва. 1920. № 4. С. 10—11; 2) *КР*. С. 19—27.

Рукописный источник: «Театр». — Гранки // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 7.

Статья «Театр» была написана в 1918 г. для публикации в первом сборнике Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса «Репертуар». См. официальное письмо Заведующей Театральным Отделом Наркомпроса О. Д. Каменевой и управляющего делами Отдела А. Голубева от 9 августа 1918 г.: «По состоявшемуся между Вами и Бюро Историко-театральной и Репертуарной Секцией соглашению Вами предоставляются в распоряжение Театрального Отдела, для издания сочинения Ваши: “Красочки” (русалия), “Алалей и Лейла” (русалия; пролог, четыре картины, эпилог) и “Театр”» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 14). См. также информацию А. А. Блока: «Сдается в печать первый сборник “Репертуар”. Его содержание: <...> II. Общие вопросы репертуара: статьи <...> А. М. Ремизова <...> III. Театральная хрестоматия: <...> IV. “Алалей и Лейла”, русалия Алексея Ремизова» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 1). В окончательное издание сборника «Репертуар» статья не вошла. Сохранившиеся в архиве А. А. Блока подготовленные для указанного сборника гранки статьи представляют собой вариант статьи в *КР* со значительными лексическими и строфическими вариантами.

Публикация статьи в *ЖИ* соответствует тексту «Театр»-гранки.

Портянка Шекспира

Впервые опубликовано: *ЖИ*. 1919. 8—9 дек. № 311/312. С. 1.

Прижизненные издания: 1) Портянка Шекспира. Петербург 1.X.1919 // *Ремизов А*. Царь Максимилиан. Пб.: Алконост, 1920. С. 109—119; 2) Портянка Шекспира. Петербург 1.X.1919 // *Ремизов А*. Царь Максимилиан. Пб.: Гос. изд-во, 1920. С. 109—119; 3) *КР*. С. 28—43.

Рукописные источники: 1) «Портянка Шекспира». Б. д. В папке с авторским рисунком и общим загл. «Алексей Ремизов. Портянка Шекспира». — Беловой автограф с правкой // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 2—10; 2) «Портянка Шекспира». «Петербург 1.X.1919». В папке с авторским рисунком и общим загл. «Алексей Ремизов. Портянка Шекспира». — Машинопись с авт. правкой // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 11—17; 3) Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе. Материалы. Свод 17-ти вариантов, сделан-

ный Вас. Бакрыловым: <Рец.>. — Машинописная копия // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 20—21.

Переработанное послесловие к драматическому действу Ремизова «Царь Максимилиан» (см. с. 211—215 наст. изд.). Первоначальный источник — рецензия Ремизова на рукопись «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе. Материалы. Свод 17-ти вариантов, сделанный Вл. Вас. Бакрыловым» (см. с. 648—650 наст. изд.).

Хранящиеся в РГАЛИ Беловой автограф и машинописная копия отличаются незначительной стилистической правкой. Ср. в машинописи: «Русский народ создал [единственный театр]» (л. 11); «Царь Максимилиан — да ведь это [Благословенный Александр] царь Петр» (л. 12); «Русский народ создал [единственный] театр» (л. 12); «Между страстями Адольфа и [смертью] гибелью» (л. 13). Возможно, машинопись — наборная рукопись для публикации в издательстве «Алконост».

Текст публикации в *ЖИ* незначительно стилистически отличается от публикаций текста статьи в изданиях «Царя Максимилиана» и *КР*. Окончание статьи: «Всем, кто интересуется Царем Максимилианом, изучения ли ради или просто для познания, советую прежде всего прочитать статью Р. Волкова: “Опыт разыскания о составе и источниках”. Рус. Филол. Вестн. 1912, т. LXVII—VIII. / Называю пьесу *театром* — / “Царь Максимилиан” — этим именем “театр” покроется и комедия (комедь) великорусская и святочное представление (маскарад) бело- и-малорусский. / Еще скажу: поистине, весь русский народ приложил руку к любимому Царю Максимилиану — от семинариста до раешника. / И правду сказать: / Козу водить, / Звезду носить / Максимилиана представлять». Публикации в изданиях «Царя Максимилиана» в «Алконосте» и Госиздате идентичны. По тексту произведена незначительная стилистическая правка, перекомпоновка ряда абзацев и отброшен конец статьи. Текст в *КР* соответствует этим публикациям.

Репертуар

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. I // *ЖИ.* 1920. 31 янв. — 1 февр. № 359/360. С. 1; *Ремизов А.* Репертуар. II // *ЖИ.* 1920. 3 февр. № 361. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 36—43.

С начала 1920 г. Ремизов начал публиковать в *ЖИ* цикл театральных рецензий, объединенных единым названием «Репертуар». В *ЖИ* вступление к этому циклу, соответствующее вступлению под названием «Репертуар» в *КР* по техническим причинам (ограниченности газетной публикации) было разделено на две части (I и II). Первая часть — от начала до завершения абзаца: «И был пляс тройной ~ ста-

рину прекрасную, как новь». Вторая часть — от абзаца: «Что пляска, что письмо» до конца. Текст первой публикации вступления к циклу с незначительными лексическими разночтениями соответствует тексту в *КР*.

Несостоявшее собрание. *Е. А. Вершинин*
Трагедия о Петре. *Н. Г. Виноградов*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. III // *ЖИ*. 1920. 5 февр. № 363. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 44—45.

Рукописные источники: 1) Ремизов А. Отзыв на пьесу Н. Виноградова «Трагедия о Петре». — Авторизованная машинопись. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 16; 2) Николай Виноградов. Трагедия о Петре. — Беловой автограф. Б. д. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 1.

В рецензии на пьесу Н. Виноградова «Трагедия о Петре» присутствует финал, удаленный при переработке ее текста в статью: «Но насколько бурлит все действие, настолько же тихи и неподвижны слова. Предисловие к пьесе вдохновенно. Пьесу можно рекомендовать для больших театров» (Л. 16). Беловой автограф отзыва соответствует машинописи. Под текстом карандашная помета: «860 стр<ок> = 32,4 руб.». Публикация в *ЖИ* представляет собой контаминацию двух переработанных отзывов Ремизова. При публикации в *КР* текст *ЖИ* незначительно стилистически переработан и перекомпонован. Снят заключительный абзац, касающийся пьесы «Трагедия о Петре»: «Постановка сложная, пьеса рассчитана на большой театр».

Волк за волком. *Алексей Чапыгин*

Впервые опубликовано: Алексей Чапыгин. Волк за волком // Репертуар: Сб. материалов. Пб.; М., [1919]. С. 34—35.

Прижизненные издания: 1) *Ремизов А.* Репертуар. IV: Алексей Чапыгин. Волк за волком: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 7—8 февр. № 365/366. С. 1; 2) *КР*. С. 47—49.

Рукописные источники: 1) Алексей Чапыгин. Волк за волком: <Рец.>. — Авторизованная машинопись, «8 дек<абря> 1918 г.» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 2—2 об.; 2) Алексей Чапыгин. Волк за волком: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия, «дек<абря> 1918 г.» // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 63-а.

Согласно протоколу № 11 от 28 ноября 1918 г. Бюро репертуарной секции ТЕО Наркомпроса, пьеса А. Чапыгина «Волк за волком» «поступила для отзыва Ремизову» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 41). В Протоколе № 15 от 9 декабря 1918 г. указано: «Оглашена рецензия

Ремизова о пьесе Чапыгина “Волк за волком” <...> Секция не встречает препятствий к постановке означенной пьесы на сцене, при условии некоторых исправлений. Рецензия принята для напечатания в сборнике “Репертуар”» (Там же. Л. 61). К Протоколу приложена машинописная копия рецензии.

Текст авторизованной машинописи рецензии совпадает с публикацией в сборнике «Репертуар». В публикации в *ЖИ* «IV» раздел цикла «Репертуар» пополнен за счет включения переработанного текста рецензии на пьесу М. Семенова «Рука покроет» (*ЖИ*. 1920. 10 февр. № 367. С. 1). Также исключен конец рецензии: «Действие происходит на Святках — ряженые песни и танцы. Пьеса по исправлении может быть разыграна на народном театре» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 2 об.). Для издания в *КР* проведена стилистическая правка, значительно сокращающая текст.

Человека надо. *Николай Кузмин*

Впервые опубликовано: *КР*. С. 49—54.

Рука покроет. *Михаил Семенов-Тяньшанский*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. IV // *ЖИ*. 1920. 10 февр. № 367. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 54—57.

Рукописный источник: Рука покроет: <Рец.>. — Авторизованная машинопись, «19.X. 1919» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 11—12 об.

Переработанный отзыв на пьесу М. Семенова [М. Д. Семенова-Тянь-Шаньского] «Рука покроет. Драма в 3-х действиях» опубликован в *ЖИ* под номером «IV» в цикле «Репертуар» вместе с рецензией на пьесу А. Чапыгина «Волк за волком. Драма в 3-х действиях» (см. комм. к пьесе «Волк за волком»). При публикации рецензии в *ЖИ* проведена незначительная стилистическая правка. Исключена последняя фраза: «Пьесу следует включить в рабоче-крестьянский репертуар» (л. 12 об.). При публикации в *КР* вновь проведена незначительная стилистическая правка и снято окончание отзыва в *ЖИ*: «В пьесе мало действия. Действующие лица — только вестники. Но в словах о Боге, мире, судьбе и человеке звучит полный хоровой голос. Говор — рязанский».

На законном основании. *Д. Е. Сеничев*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. V. Д. Е. Сеничев. На законном основании: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 14—15 февр. № 371/372. С. 1—2.

Прижизненное издание: *КР*. С. 58—61.

Имеется сопроводительное письмо В. Ю. Степанова на бланке Бюро историко-театральной и репертуарной секции ТЕО Наркомпроса от 27 мая 1918 г. за № 372 с просьбой дать отзыв на пьесы Д. Е. Сеничева «Напитерелся» и «На законном основании» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 3). Автограф рецензии не выявлен. При переработке текста *ЖИ* для книги *КР* проведена стилистическая правка; изменена строфика; введено имя «приятеля» — «Прокопов».

Аринушка. *Софья Малиновская*

Впервые опубликовано: Репертуар. VI. Софья Малиновская. Аринушка: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 17 февр. № 373. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 62—66.

Рукописный источник: Софья Малиновская. Аринушка: <Рец.>. — Авторизованная машинопись. «15 января 1919 г.» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 4—5 об.

При публикации в *ЖИ* переработанного отзыва на пьесу С. Малиновской «Аринушка. Пьеса в 3-х действиях из времен XVII столетия (Инсценировка «Царевен» Н. И. Монасеиной)» проведена стилистическая правка и сокращения текста. Публикация в *КР* соответствует тексту в *ЖИ*.

История о кипрском напитке. *Вольмар Люцинниус — В. Н. Соловьев*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. VII. Вольмар Люциннус. История о кипрском напитке («Записки мечтателей». Изд. «Алконост», Пб., 1919) // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 67.

Рукописный источник: Вольмар Люциннус <так! — *ред.*>. История о кипрском напитке: <Рец.>. — Авторизованная машинопись. «19.X.1919» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 6.

Отзыв на пьесу Вольмара Люсциниуса [В. Н. Соловьева] «История о кипрском напитке. В 6-ти сценах с прологом и эпилогом» опубликован в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу», А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Камни смерти», «Шпага кавалера», «Дантон». При публикации проведена незначительная стилистическая правка. Снят финал отзыва: «Сценарий напыщен, ясен и краток — можно показать, как образец» (Там же. Л. 6).

Арлекин, влюбленный в куклу. *Константин Державин*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар. VII. Константин Державин. Арлекин, влюбленный в куклу: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 68.

Рукописный источник: Константин Державин. Арлекин, влюбленный в куклу: <Рец.>. — Авторизованная машинопись. «19.Х.1919» // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 7.

Отзыв на пьесу К. Державина «Арлекин влюбленный в куклу. Забавное представление в 3-х действиях с прологом и эпилогом» опубликован в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы Вольмара Люсциниуса «История о кипрском напитке», А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Камни смерти», «Шпага кавалера», «Дантон». При публикации в *ЖИ* проведена незначительная стилистическая правка. Снят финал отзыва: «Сценарий можно рекомендовать для школьных упражнений» (Там же. Л. 7). Текст в *КР* соответствует тексту в *ЖИ*.

Мухаммед, покупающий несчастия. *Андрей Глоба*

Впервые опубликовано: *Ремезов А*. Репертуар. VII. Андрей Глоба. Мохаммед, покупающий несчастья («Москва», 1919, № 2, Изд. «Творчество») // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 68—69.

Рукописный источник: Андрей Глоба. Мохаммед, покупающий несчастья: <Рец.>. — Авторизованная машинопись. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 17.

Переработанный отзыв на пьесу А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья» опубликован в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы Вольмара Люсциниуса «История о кипрском напитке», К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу», М. Левберг «Камни смерти», «Шпага кавалера», «Дантон». Для публикации в *ЖИ* проведена незначительная стилистическая правка. Снято окончание отзыва: «Рекомендую для рабоче-крестьянского театра» (Там же. Л. 17). Текст в *КР* соответствует тексту в *ЖИ*.

Камни смерти. *Мария Левберг*

Впервые опубликовано: Репертуар: Сб. материалов. Пб.; М., [1919]. С. 42.

Прижизненные публикации: 1) Репертуар. VII. Мария Левберг. Камни смерти // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1; 2) *КР*. С. 70.

Переработанный отзыв на пьесу М. Левберг «Камни смерти» опубликован в сб. «Репертуар» и в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы Вольмара Люсциниуса «История о кипрском напитке», К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу», А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Шпага кавалера», «Дантон». Текст первой публикации в сб. «Репертуар» по-

зволяет говорить о том, что отзыв Ремизова был написан сразу на две пьесы Левберг («Камни смерти» и «Шпага кавалера»). Окончание отзыва: «Обе пьесы для театра пригодны. Разговоры сократить» (Репертуар. С. 42) при публикации в *ЖИ* было сокращено. Текст в *КР* соответствует тексту в *ЖИ*.

Шпага кавалера. *Мария Левберг*

Впервые опубликовано: Репертуар: Сб. материалов. Пб.; М., [1919]. С. 42.

Прижизненные публикации: *Ремизов А.* Репертуар. VII. Мария Левберг. Шпага кавалера («Северные записки») // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1; *КР*. С. 70.

Рецензия на пьесу «Шпага кавалера» была составной частью рецензии Ремизова на две пьесы М. Левберг (см. комм. к пьесе «Камни смерти» на с. 934–935). Переработанный отзыв на пьесу М. Левберг «Шпага кавалера» опубликован в сб. «Репертуар» и в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы Вольмара Люсциниуса «История о кипрском напитке», К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу», А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Камни смерти», «Дантон». Текст в *КР* соответствует тексту в *ЖИ*.

Дантон. *Мария Левберг*

Впервые опубликовано: *Ремизав А.* Репертуар. VII. Мария Лёвберг. Дантон: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 26 февр. № 382. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 71–75.

Рукописный источник: Мария Лёвберг. Дантон. — Авторизованная машинопись. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 14–15 об.

В тестах Ремизова написание фамилии автора варьируется: Левберг / Лёвберг. Переработанный отзыв на пьесу М. Лёвберг «Дантон. Драма в 3-х действиях». См. записку М. Лёвберг Ремизову: «Дорогой Алексей Михайлович! Посылаю удостоверение, а “Дантона” постараюсь Вам доставить в воскресение; совсем затор. <...> Привет мой сердечный Серафиме Павловне» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 121. Л. 1 об.). Высказанные в рецензии замечания Ремизова нашли прямое отражение в пометах А. А. Блока на машинописном экземпляре пьесы М. Лёвберг «Дантон» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 54. 98 л.). Ср.: «Начало сцены кажется Ремизову “жесточайшим”» (л. 27 об.); «Ремизову сцена кажется обнаженной» (л. 76 об.); «Уедемте отсюда (Ремизов)» (л. 78 об.). Отзыв опубликован в *ЖИ* в разделе VI цикла «Репертуар» вместе с рецензиями на пьесы Вольмара Люсциниуса «История о кипрском напитке», К. Державина «Арлекин, влюбленный в куклу»,

А. Глобы «Мухаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Камни смерти», «Шпага кавалера». При публикации в *ЖИ* проведена незначительная стилистическая правка. Снято указанное в тексте авторизованной машинописи посвящение пьесы А. М. Горькому. При публикации в *КР* изменено строфическое деление текста; в финале перед фразой: «Автору же следует помнить ~ легких ролей» — сняты строки: «Пьеса современна и современна. / Любой театр может ее ставить».

Дантон. *Ромэн Роллан*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар: (Окончание): Ромэн Роллан. Дантон («Творчество», Харьков, 1919, № 1, 2, 3) // *ЖИ*. 1920. 5 марта. № 389. С. 1.

Переработанный отзыв на пьесу Р. Роллана «Дантон» опубликован в заключительном разделе цикла «Репертуар» вместе с отзывом на пьесу П. Клоделя «Благовещение». Текст в *ЖИ* соответствует тексту в *КР*.

Благовещение. *Поль Клодель*

Впервые опубликовано: *Ремизов А.* Репертуар: (Окончание): Поль Клодель. Благовещение: (Рукопись) // *ЖИ*. 1920. 5 марта. № 389. С. 1.

Рукописный источник: Поль Клодель. Благовещение: <Рец.>. — Авторизованная машинопись. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 25—25 об.

См. протокол Бюро историко-театральной и репертуарной секций ТЕО Наркомпроса от 17 сентября 1918 г.: «Пост<ановили>: Пьесу «Благовещение» передать А. М. Ремизову» (*Хроника*. С. 161).

Рецензия на пьесу П. Клоделя «Благовещение» опубликована в цикле «Репертуар (Окончание)» вместе с отзывом на пьесу Р. Роллана «Дантон». При подготовке к публикации в *ЖИ* проведена значительная стилистическая правка, текст сокращен. Снят финал отзыва: «А слова перевода — много не буду говорить — укажу, чтобы уж сразу: / Вот из слов строителя Краона, как при постройке церкви нашли в земле труп восьмилетнего ребенка — / “и много знамений и ЧУД сопровождают тело”. / Или еще слова же Краона: / “я видел, как ее ЛОЖИЛИ в гроб”. / По-моему, довольно. / Конечно, чуды — в чудеса, а ложили — в клали переправить совсем легко, но ведь перевод по духу весь в этих чудах и ложилах. / Единственный выход: найти такого человека, который знал бы русский язык, и поручить ему сделать перевод пьесы» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 25 об.). При подготовке текста для публикации в *КР* проведена стилистическая правка. Ср. окончание в *ЖИ*: «...указать единственного знатока колоколов, музыканта и астронома А. А. Борисяка». Окончание в *КР*: «...указать

единственного знатока колоколов, музыканта и астронома, кавалера обезьяньего знака, А. А. Борисяка».

Мечты

Новая драма 1903 г.

Впервые опубликовано: Товарищество Новой Драмы: Письмо из Херсона // Весы. 1904. Апр. С. 36—39.

Прижизненное издание: *КР.* С. 80—82.

Основа текста в *КР* — статья 1904 г. При переработке текста для *КР* Ремизов сократил начало и конец статьи, посвященные рассказу о театральной деятельности «Товарищества новой драмы», оставив только теоретическую часть.

В публикации в «Весах» до абзаца, начинающегося со слов: «“Новая драма” ставит...» следовал текст: «Три года назад, когда в Московском Художественном театре началась смута среди артистов — учеников Станиславского, некоторые из них покинули театр и пошли в провинцию искать своей дороги. Так в 1902—1903 <г>г. возник в Херсоне театр под управлением В. Э. Мейерхольда и А. С. Кошеверова в сотрудничестве с Е. М. Мундт, Н. А. Будкевич и др. Первое время и репертуар, и тон пьес целиком представляли из себя копию школы. И лишь в самое последнее время постановкой “Золотого руна” (Ст. Пшибышевского) и “Втируши” (М. Метерлинка) намечен был свой путь. Быть может, надо было пройти железный режим Станиславского, возбудиться его огромным художественным чутьем, усвоить себе его метод, чтобы, преодолев школу, открыть в себе нечто свое — не родное рутине академизма, а углубление и расширение пройденного. “Товарищество Новой Драмы” — под таким названием начал свой театр Вс. Э. Мейерхольд в сезон 1903—4 г.» (Весы. 1904. Апр. С. 36). После слов «с душой дерзающей» в публикации статьи в «Весах» следовал текст, рассказывающий о конкретной деятельности «Товарищества новой драмы» (Там же. С. 39). Кроме исключения начала и конца статьи по остальному тексту проведена стилистическая правка. См. публикацию текста статьи в «Весах» и комментарий к ней О. М. Фельдмана в кн.: *Мейерхольд-Наследие 2.* С. 313—316.

Рабкресреп — рабоче-крестьянский репертуар — 1919 г.

Впервые опубликовано: *КР.* С. 83—84.

Первое произведение

Гулевание

Впервые опубликовано: Первое произведение. Гулеванье. Мелодрама Вячеслава Шишкова «Старый мир»: [Рец.] // *ЖИ.* 1920. 30 марта. № 413. С. 2.

Прижизненное издание: *КР*. С. 85—90.

Переработанный текст отзыва опубликован в *ЖИ* в цикле «Первое произведение». В *КР* текст незначительно стилистически переработан.

Ни за нюх табаку

Впервые опубликовано: Ни за нюх табаку: (Пьеса Евгения Замятина — «Огни св. Доминика») // *ЖИ*. 1920. 1 авг. № 518/519. С. 2; в цикле «Первое произведение».

Прижизненное издание: *КР*. С. 91—95.

Рукописные источники: 1) Первое произведение. Ни за нюх табаку. Варианты, отрывки. — Черновой автограф. <1919> // ИРЛИ. Ф. 2567. Оп. 1. Ед. хр. 41. 16 л.; 2) Первое произведение. «Ни за нюх табаку». Пьеса Евгения Замятина «Огни св. Доминика». — Беловой автограф с правкой. Б.д. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 38. 5 л.

О поступлении пьесы Замятина на отзыв см. помету в Записной книжке А. Блока от 2 марта 1920 г.: «Пьеса Замятина “Огни св. Доминика”» (*Блок-ЗК*. С. 488). Варианты и отрывки чернового автографа отзыва в ИРЛИ содержат более пространную информацию об авторе пьесы. Ср.: «Не потому, чтобы волна упала — и вот на безрыбье рак стал рыбой, а на бесптичьи за соловья пошли ж, нет, по истинной по правде, и по праву, как подлинная рыба (кит) и соловьем (лебедянским) Евг. Ив. Замятин занял место в Петербурге учителя прозаического письма. И нет такой студии, секции, курсов, где бы имя / Евг. Замятин / не значилось бы в качестве учителя прозы. / Моряки, красные милиционеры и просто жаждущие искусства из Дома Искусств слушают курс Замятина, и учатся по указаниям его письму прозаическому. / Радлов С. — драматургию / Анненков Ю. — художество / Гумилев Н. — стих / Чуковский — критику (о Некрасове) / Ал. Блок / философию / Замятин — прозу. / Вот поистине всесветное — неутомимое и в лють лютую и студь студеную и в <1 нрзб> жару — на благо культуры — воспитывает грядущего человека в республике» (ИРЛИ. Ф. 2567. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 8). В ряде неоконченных набросков отзыва текст начинается с изложения подлинного сна Ремизова (Там же. Л. 15, 16). Беловой автограф РГАЛИ имеет незначительную лексическую правку. Текст первой публикации в *ЖИ* лексически соответствует тексту в *КР* с незначительными пунктуационными вариантами, а также разделен на три части: «I» — от начала до «Успех обеспечен»; «II» — от «В ту ночь...» до «Завертелся волчком и проснулся»; «III»: от «Не от того, что...» до конца текста.

Стиль

Тропа Боянова

Впервые опубликовано: I. Тропа Бояна // *ЖИ*. 1920. 12 сент. № 554/555. С. 1; вместе с «II. Звериный язык » и «III. Для детей» в цикле с подзаголовком «Из книги “Крашенные рыла́”».

Прижизненное издание: *КР*. С. 96—97.

Текст первой публикации в *ЖИ* соответствует тексту в *КР*.

Звериный язык

Впервые опубликовано: II. Звериный язык // *ЖИ*. 1920. 12 сент. № 554/555. С. 1; вместе с «I. Тропа Бояна» и «III. Для детей» в цикле с подзаголовком «Из книги “Крашенные рыла́”».

Прижизненное издание: *КР*. С. 97—98.

Текст первой публикации в *ЖИ* соответствует тексту в *КР*.

Для детей

Впервые опубликовано: III. Для детей // *ЖИ*. 1920. 12 сент. № 554/555. С. 1; вместе с «I. Тропа Бояна» и «II. Звериный язык» в цикле с подзаголовком «Из книги “Крашенные рыла́”».

Прижизненное издание: *КР*. С. 98—99.

Текст первой публикации в *ЖИ* соответствует тексту в *КР*.

Детский театр

Волшебное

Впервые опубликовано: I. Волшебное: Н. Юрьин-Бенедикт. «Царевна Вспышка»: Пьеса в 5-и действиях // *ЖИ*. 1920. 17 сент. № 559. С. 1; вместе с «II. Планетарное», «III. Насекомое», «IV. Звериное» и «V. Русская» в цикле «Детский театр».

Прижизненное издание: *КР*. С. 100—101.

Текст первой публикации в *ЖИ* в целом с незначительными пунктуационными вариантами соответствует тексту в *КР*. При публикации в *КР* исключен конец рецензии: «Сказка Эд. Лабулэ “Pif-paf” — основа пьесы».

Планетарное

Впервые опубликовано: II. Планетарное: А. Шайкевич. «Красный праздник детей» // *ЖИ*. 1920. 17 сент. № 559. С. 1; вместе с «I. Волшебное», «III. Насекомое», «IV. Звериное» и «V. Русская» в цикле «Детский театр».

Прижизненное издание: *КР*. С. 101.

Текст первой публикации в *ЖИ* в целом с незначительными пунктуационными вариантами соответствует тексту в *КР*.

Насекомое

Впервые опубликовано: III. Насекомое: Зоя Пржибора. «Спящий мужичок»: Музыкально-драматическая сцена для детского театра в 1 действии и 2 картинах // *ЖИ*. 1920. 17 сент. № 559. С. 1; вместе с «I. Волшебное», «II. Планетарное», «IV. Звериное» и «V. Русская» в цикле «Детский театр».

Прижизненное издание: *КР*. С. 101—102.

Текст первой публикации в *ЖИ* в целом с незначительными пунктуационными вариантами соответствует тексту в *КР*.

Звериное

Впервые опубликовано: IV. Звериное: А. Валенберг. «Сахарный дворец»: Сказка в 3-х действиях / Пер. со шведского Н. Н. Бахтина // *ЖИ*. 1920. 17 сент. № 559. С. 1; вместе с «I. Волшебное», «II. Планетарное», «III. Насекомое» и «V. Русская» в цикле «Детский театр».

Прижизненное издание: *КР*. С. 102—103.

Текст первой публикации в *ЖИ* в целом с незначительными пунктуационными вариантами соответствует тексту в *КР*. В *ЖИ* финальные строки: «А как не всякое лыко в строку, / так и не всякий лопот в слово» — выделены мелким шрифтом как цитата.

Русская

Впервые опубликовано: V. Русская: Александр Ширяевец. «О Иване крестьянском сыне, Ненаглядной Красоте и Кощее бессмертном»: Сказка в 3-х действиях, 5 картинах. Изд. Туркцентропечати, ц. 6 // *ЖИ*. 1920. 17 сент. № 559. С. 1; вместе с «I. Волшебное», «II. Планетарное» «III. Насекомое» и «IV. Звериное» в цикле «Детский театр».

Прижизненное издание: *КР*. С. 103—104.

Текст первой публикации в *ЖИ* в целом с незначительными пунктуационными вариантами соответствует тексту в *КР*. Конец рецензии: «В театре народной комедии сказка должна занять место — Заказчику Комедии и кавалеру обезьяньего знака Радлову поклон».

Театральное

Впервые опубликовано: *КР*. С. 105—106.

Современность

Взрыв

Впервые опубликовано: *КР*. С. 107—108.

Победа фронта – победа труда

Впервые опубликовано: *КР*. С. 108—109.

Паук и муха

Впервые опубликовано: *КР*. С. 107—108.

Завитушка

Впервые опубликовано: *КР*. С. 107—108.

Прижизненные публикации: Русалия. Берлин, 1922. С. 11 (отрывок).

В текст статьи в *КР* включены отрывки: 1) А. М. Ремизов о своей «Русалии»: [Интервью] // Биржевые ведомости. 1915. 25 марта. № 14744. С. 4; 2) *Ремизов А. М.* Нам пишут из Киева // Весы. 1904. Дек. С. 77—78.

Три норы

Лев Шестов. *Апофеоз беспочвенности*

Впервые опубликовано: По поводу книги Льва Шестова «Апофеоз Беспочвенности» // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 204.

Прижизненные издания: *КР*. С. 124—126.

Лес пошел. *Альбом Костромских деревянных резных досок и Ярославских пряничных*

Впервые опубликовано: Лес пошел: «Альбом Костромских деревянных резных досок и Ярославских праздничных» // Новый журнал для всех. 1915. № 4. С. 57—58.

Прижизненное издание: *КР*. С. 127—129.

Пещерный лев. *Ископаемые львы Урала и Поволжья — пещерный лев*

Впервые опубликовано: Felis spelaea // *ЖИ*. 1920. 4 марта. № 388. С. 1.

Прижизненное издание: *КР*. С. 130—132.

Три могилы

Впервые опубликовано: Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 72—73.

Прижизненные издания: 1) *КР*. С. 133—135; 2) *Взвихренная Русь*. С. 298—300; Воля России (Прага). 1926. № 3.

История книги «Крашенные рылá» (*КР*) еще ждет научного исследования. Замысел книги возник у Ремизова в Петербурге в начале 1920 г. Основу *КР* составляют театральные рецензии, выполненные писателем по заданиям Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса. Этап собирания отдельных рецензий в циклы отражен в их публикациях в газете *ЖИ*, где в 1920 г. с января по начало марта включитель-

но был опубликован цикл «Репертуар» («Репертуар», Н. Виноградов «Трагедия о Петре», Алексей Чапыгин «Волк за волком», М. Семенов «Рука покроет», Д. Е. Сеничев «На законном основании», С. Малиновская «Аринушка», Вольмар Люцинниус «История о кипрском напитке», К. Державин «Арлекин, влюбленный в куклу», А. Глоба «Мохаммед, покупающий несчастья», М. Левберг «Камни смерти», М. Левберг «Шпага кавалера», М. Левберг «Дантон», Р. Роллан «Дантон», П. Клодель «Благовещение»). С конца марта 1920 г. там же напечатан цикл «Первое произведение» («Гулеванье» <Вяч. Шишков «Старый мир»>, «Ни за нюх табаку» <Е. Замятин «Огни св. Доминика»>. 12 сентября 1920 г. в *ЖИ* опубликован цикл без названия, но с подзаголовком «Из книги “Крашенные рылá”» (I. «Тропа Бояна», II. «Звериный язык», III. «Для детей»). 17 сентября 1920 г. в *ЖИ* напечатан цикл «Детский театр» (I. «Волшебное», II. «Планетарное», III. «Насекомое», IV. «Звериное», V. Русская»). Подзаголовок «Из книги “Крашенные рылá”» позволяет сделать вывод о том, что к сентябрю 1920 г. у Ремизова уже была идея создания книги *КР*, однако о допечатной истории целостного произведения монтажного типа судить невозможно, так как планов, черновых автографов и наборной рукописи книги на данное время не выявлено. В процессе создания книги *КР* отобранные автором рецензии на современные пьесы были дополнены теоретическими статьями о театре и современности, а также рецензиями на книги и некрологом.

Книга *КР* была опубликована в Берлине в издательстве «Грани» в 1922 г. Анализ печатного текста свидетельствует об отсутствии чтения автором корректуры издания или о неучете авторских исправлений.

Книга *КР* осталась почти не замеченной рецензентами. Из немногочисленных рецензий наиболее концептуальная принадлежит А. М. Дроздову. Анализируя комплекс книг Ремизова, изданных в Берлине, критик сосредоточил свое внимание на раскрытии в них писательского метода — декларируемой Ремизовым «теории русского лада». «Ремизов не революционер в литературе, — отмечал Дроздов, — он — реакционер лютейший и непримиримейший. Взяв кнут, гонит он русскую литературу к истокам народного творчества, разбивая формы речи, расшвыривая слова, занесенные в наш язык чужеземными ветрами <...> И закон обратного действия — речь его уснащена теми часто этнографическими словами, что пугают читателя благонамеренного» (*Дроздов А.* Алексей Ремизов: «Мара». «Эпоха», Берлин; «Крашенные рылá». «Грани», Берлин; «Петушок». «Мысль», Берлин и др. // Новая русская книга (Берлин). 1922. № 8. С. 17). Критик в целом негативно

оценил применение «теории русского лада» в ремизовской художественной практике, отметив на примере рецензии «Аринушка» из книги *КР*, что и сам писатель зачастую грешит отрицаемым им нарочитым «народным стилем». В итоге Дроздов подчеркнул значение творческой индивидуальности Ремизова для формирования в современной русской литературе литературной школы. «Есть в Алексее Ремизове подлинная огромность, которую только теперь начинают замечать. <...> Отсутствие таланта мощного, равного таланту наших первых мастеров, в нем заменяется талантом мощного литературного влияния. <...> Он уже теперь может оглянуться на литературных своих детей и литературных внуков. Из Ремизова в свое время вышли гр. А. Н. Толстой, Е. Замятин и др., сейчас в России осел новый улей — Серапионовы братья <...>Ремизовский лад слышен в их молодой речи <...> История русской литературы со временем рассмотрит в лупу эту тайную дорогу таланта Ремизова, мы же можем только указать на нее и подивиться ей» (Там же. С. 18). Рецензия Дроздова на тот же комплекс произведений Ремизова в газете «Накануне» представляет собой тот же, лишь незначительно сокращенный текст, что и в «Новой русской книге», но с противоположным выводом: «Как ни жестоко признать, но Алексей Ремизов, кажется, ушел из русской литературы как писатель действенный, идущий вперед. Талант его остановился, а, остановившись, откачнулся от эпохи. Раскрывая каждую его новую книжку, знаешь заранее, *как* написал Ремизов и *о чем* он написал» (*Дроздов А.* Алексей Ремизов. «Пятая язва», «Мара», «Крашенные рылá» // Накануне (Берлин). 1923. 9 дек. № 501. С. 6). См. также рецензии: 1) *В. Ш.* А. Ремизов. Крашенные рылá // Голос России (Берлин). 1922. 3 сент. № 1049. С. 6—7; 2) *С.* А. Ремизов. Трава-мурава; Шумы города; Повесть об Иване Семеновиче Стратилатове; Крашенные рылá // Новое время. 1922. 29 окт. № 454. С. 5; [*Без подписи*]. За границей // Художественная мысль. 1922. 18—25 февр. № 1. С. 13.

См. авторскую оценку книги в дарственной надписи Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло на *КР*: «А это деточка тебе *Крашенные рылá*. С ней связана вся моя страда театральная, все тягчайшие годы 1917—1921 — жгучая память и ответ как человек над человеком мудровать может и опять ничего здешнего, только печать вся — в России. 1922 30 июня Scharlottenburg» (*Волшебный мир Алексея Ремизова*. С. 23).

С. 553. *...так ~ «Россия в письменах» вышла...* — цикл миниатюр, основанных на конкретных исторических документах; частично был опубликован в периодической печати 1915—1919 гг. Отд. изд.: *Ремизов А.* Россия в письменах. Берлин, 1922. Т. I. 224 с.

С. 553...*три отклика моих — о Льве Шестове, И. А. Рязановском и Ан. Н. Рябинине...* — *Шестов Лев* (наст. имя и фам. — Лев Исаакович Шварцман; 1866—1938) — философ, друг Ремизова; *Рязановский Иван Александрович* (1869—1927) — историк-архивист, юрист, искусствовед, музейный работник, друг Ремизова; *Рябинин Анатолий Николаевич* (1874—1942) — геолог и палеонтолог. См. рецензии Ремизова: «По поводу книги Льва Шестова “Апофеоз Беспочвенности”»: [Рец. на кн.: *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности: (Опыт адогматического мышления). СПб., 1905] // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 204; «Лес пошел. Альбом Костромских деревянных резных досок и Ярославских праздничных»: [Рец. на изд.: 1) Альбом оттисков Костромских деревянных резных досок / Собрал и издал И. Рязановский. Кострома, 1912. Вып. I. 37 экз.; 1913. Вып. II/III. 70 экз.; 1915. Вып. IV. 30 экз.; 2) Альбом оттисков ярославских пряничных досок / Собрал и издал И. Рязановский. Кострома, 1914. Вып. I. 50 экз. — не для продажи] // Новый журнал для всех. 1915. № 4. С. 57—58; Felis spelaea: [Рец. на кн.: *Рябинин А. Н.* Ископаемые львы Урала и Поволжья. Пг., 1919. 24 с. (Тр. Геологич. комиссии. Новая сер.; Вып. 168)] // *ЖИ*. 1920. 4 марта. № 388. С. 1.

«Три могилы» — статья-некролог. Впервые опубликовано: Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 72—73.

Поггенполь Сергей Михайлович (1880—1919) — доктор, лечащий врач Ремизова в 1910-е гг. Умер от тифа. Упомянут в книгах Ремизова «Кукха» (*Ахру-РК VII.* С. 95), «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 74, 226, 247).

Щеколдин Федор Иванович (1861—1919) — социал-демократ, искровец. Принимал активное участие в подготовке II съезда РСДРП. После революции 1905—1907 гг. отошел от политической деятельности. Скончался от тифа. Друг Ремизова со времен пребывания писателя в ссылке в Усть-Сысольске в 1902 г. Один из героев произведений «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* См. по указ.) и «Иверень» (*Иверень-РК VIII.* С. 95, 96, 414, 429—434, 482, 643). Подробнее о взаимоотношениях Щеколдина и Ремизова см.: *Дворникова Л. Я.* Из истории прототипов книги А. Ремизова «Иверень» (Ф. И. Щеколдин) // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 231—242.

Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — философ, критик, публицист, один из ближайших друзей Ремизова. Один из героев произведений «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* См. по указ.), «Петербургский буерак» (*Петербургский буерак-РК X.* См. по указ.) и др. На основе писем Розанова создано произведение «Кукха» (*Ахру-РК VII.* С. 33—127). См. подробнее: *Обатнина Е. Р.* Вариации памяти

(творческая история “Кукхи” и других мемуарных свидетельств Ремизова о Розанове // *Ремизов А.* Кукха. Розановы письма / Подг. текста, послесл. и коммент. Е. Р. Обатниной. СПб., 2011. С. 231–319. (Лит. памятники).

В 1918 г. я поступил в ТЕО, под начало О. Д. Каменевой... — С 1 мая 1918 г. Ремизов служил в Театральном отделе Народного комиссариата просвещения (ТЕО Наркомпроса). В 1918–1920 гг. заведующей ТЕО Наркомпроса была *Ольга Давидовна (Давыдовна) Каменева* (урожд. Бронштейн; 1883–1941) — сестра Л. Д. Троцкого, первая жена Л. Б. Каменева, деятельница революционного движения. См. в повести «Ахру»: «1918 год. Наша служба в ТЕО — О. Д. Каменева — бесчисленные заседания и затеи, из которых ничего-то не вышло» (*Ахру-РК VII.* С. 12).

...в ПТО, под М. Ф. Андрееву... — В 1920 г. ТЕО было реформировано. Заведующей театральным отделом Петросовета (ПТО) была назначена *Мария Федоровна Андреева* (урожд. Юрковская, в первом браке Желябужская; 1868–1953) — актриса, член РСДРП (с 1904 г.), гражданская жена М. Горького (с 1904 по 1921 г.). См. дневниковую запись Ремизова от 3 ноября 1919 г.: «Завтра назначено общее собрание для ликвидации Теат<рального> Отд<ела>. Я прослужил год и 5 м<есяцев> (с мая 1918 – ноябрь 1919). Начал с 500 р<ублей> в м<есяц>, а кончил 5.898 р<ублями>» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 505). См. также в повести «Ахру»: «И наша служба в ПТО — М. Ф. Андреева» (*Ахру-РК VII.* С. 12).

...как зовет народ «маски» ~ В садике Александринского театра я услышал... — *Александринский театр* — старейший петербургский драматический театр (с 1756 г. до настоящего времени). Название носит с 1832 г. в честь супруги императора Николая I Александры Федоровны. Театр находится в здании (арх. К. Росси, 1816–1827), расположенном на Александринской площади (ныне площадь Островского). Ее часть занимает садик, в центре которого стоит памятник Екатерине II (арх. М. О. Микешин, 1873). Театральное здание окаймлено скульптурным фризом с античными театральными масками.

...«Улицей зеленого змия» окрестить Лиговку... — Лиговка — разговорное название Лиговского проспекта — магистрали Центрального района Санкт-Петербурга. С 1892 до 1952 г. назывался Лиговской улицей, которая имела негативную репутацию, так как на ней располагались, в частности, многочисленные питейные дома.

С. 554. *«О человеке — звездах — и о свинье»* — источник названия статьи — заглавие раздела главы XXVI трактата Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612) — «О человеке и звездах»

(*Бёме Я.* Aurora, или Утренняя заря в восхождении. М., 1914. С. 396). Образ «свиньи» восходит к персонажу вставной интермедии «Торжествующая свинья, или Разговор свиньи с правдой» из цикла очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «За рубежом» (1880). См. также воспоминания Ремизова об истории написания статьи: «Заседание в “Астории” о культпросвете среди “загородительных отрядов”. Хозяин, молодой человек, высказал “гениальную” мысль: / – “Историю” надо писать так, как в издании “Сатирикона”, и это должно быть заданием для нашей работы! / Вернувшись домой, я написал “о человеке, звездах и свинье”. На следующем заседании я непременно прочитаю, это моя “история”» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 234).

С. 554. *Труд не есть проклятие судьбы...* — отсылка к библейской теме грехопадения. Ср. «И воззвал Господь Бог к Адаму, и сказал ему: <...> Проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей. <...> В поте лица твоего будешь есть хлеб доколе не возвратишься в землю» (Быт 3: 9, 17, 19).

...труд умный... — возможно, отсылка к понятию православной аскетической литературы «умное делание», под которым подразумеваются особые сакральные приемы молитвотворения, заключающиеся в непрестанном повторении молитвы «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя грешного».

...ты мыслишь... — ср. афоризм французского философа Рене Декарта: Cogito ergo sum (*лат.*) — мыслю, следовательно, существую. Это утверждение представляет собой фундаментальный постулат философии рационализма.

И вот рядом с человеком в человеке же копошится хлев... — отсылка к евангельскому тексту об исцелении Иисусом Христом двух бесноватых. «И бесы просили: если выгонишь нас, то пошли нас в стадо свиное. И вот, все стадо свиней бросилось с крутизны в море, и погибло в воде» (Мф 8: 31—32). Вслед за Ф. М. Достоевским (роман «Бесы») Ремизов использовал этот евангельский сюжет в качестве символического образа, связанного с его оценкой антропологического значения Второй русской революции.

С. 555. *...и откроет путь ~ где новая земля, новое небо, другая судьба и суд.* — Евангельский мотивы грядущего Страшного суда и преображения. Ср.: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали» (Откр 21: 1).

Искони было так: люди, обладавшие властью, а стало быть и материальными средствами, — материальными средствами, а стало быть, и властью, имели преимущественное право <...> быть честными и добрыми... — Ср. дневниковую запись Ремизова от 3 ноября 1919 г.: «Оже-

сточенные мысли приходят мне в ожесточении моем и отчаянии. Я вдруг понял, что добродетельным может быть только богач и властелин. Только власть и богатство дают человеку привилегию быть добродетельным» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 505).

...только имеющий власть мог дать человеку свободу — освободить заключенного из тюрьмы ~ мог насытить голодного и согреть замерзающего ~ наконец, свободный от вседелания мог и о себе подумать... — Отсылка к евангельскому тексту о Втором пришествии Иисуса Христа и Страшном суде: «Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей <...> тогда сядет на престоле славы Своей и соберутся пред Ним все народы <...> и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов по левую. Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: “приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство <...> Ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; <...> в темнице был, и вы пришли ко Мне” (Мф 25: 31—34, 36). Иносказательное выражение отношения Ремизова к революционным событиям в России.

...вся же прочая сволочь — воры... — Зд. актуализировано старое значение слов: «сволочь» — бродяги, сброд; «вор» — плут, мошенник.

С. 556. *В канун войны я навидался этого добра на старой западной земле — в Париже, в Риме, в Берлине и Вене.* — Имеется в виду заграничное путешествие Ремизова в июле-августе 1914 г.

Разбить имя — чело — век... — Словесная игра Ремизова восходит к неоднократно высказываемому в устных выступлениях и произведениях периода революции основанному на словесной игре выражению Андрея Белого: «Челе — Века». Ср.: «В Челе Века встает ч е л о в е к» (*Андрей Белый*. «Я»: Эпопея // Записки мечтателей. 1921. № 2/3. С. 91).

С. 557. *Есть отдых для человека ~ И этот отдых есть звезды. А эти звезды — создание духа человеческого — есть искусство.* — Символическая трактовка образа «звезд» восходит к трактату Я. Бёме «Aurora, или Утренняя заря в восхождении». Ср. также посвящение Вяч. Иванова Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в сборнике «По звездам»: «<...> эти гадания двоих по тем же Звездам (ибо вместе гадали мы по ним о путях духа до ночи, когда бессмертные Пламенники призвали Тебя от темной Земли) <...>» (*Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909. С. [V]).

...видеть звезды, слышать музыку — это большое счастье. — Зд. понятие «музыки» восходит к символическому толкованию пифагорейской «музыки сфер», воспринятой опосредованно, через философскую концепцию эстетического трактата Ф. Ницше «Рождение траге-

дии из духа музыки» (1872). На той же семантике образа «музыки» основано ремизовское восприятие личности и творчества А. Блока в повести «Ахру» (гл. «К звездам»): «Блок слышал музыку. И это не ту музыку — инструментальскую — под которую на музыкальных вечерах любители <...>, нет, музыку — <...> та же музыка однажды, не сказавшись словом, дыхом своим звездным вывела Блока на улицу с красным флагом <...> — Я слышу музыку, — повторял Блок. <...> Взвихриться над землей, слышать музыку <...> и нет ни одного из новых поэтов, на кого б не упал луч его звезды» (*Ахру-РК VII.* С. 14—15).

С. 557. *И тот, кто хочет ~ участвовать на пиру человека ...* — отсылка к евангельской притче о брачном пире: «Иисус <...> сказал: Царство Небесное подобно человеку царю, который сделал брачный пир для сына своего <...> много званых, а мало избранных» (Мф 22: 1, 2, 14).

...и по звездам взлететь до звезд... — восходящее к мистике Я. Бёме представление о природе звезд и о «звездном рождении» как форме преодоления телесной смерти: «Звезды <...> суть самое внутреннее и острое рождение <...> от неба получили звезды свое первое возжжение, и они и суть лишь как бы орудие, которым пользуется Бог для рождения. <...> Звезды <...> беспрестанно зажигают тело сего мира, так что везде совершается рождение <...> кроткая вода жизни <...> содержится в звездах <...> есть она и в теле человека: и кто жаждет этой воды, и выпьет от нее, в том загорается свет жизни» (*Бёме Я.* Aurora, или Утренняя заря в восхождении. С. 194).

С. 558. *...если физический труд принято считать тяжелым и соединять с ним преимущественное право господства и власти ~ то о труде художника и ученого надо сказать так: труд их неоплатный. И только свинья ~ могла бы сказать, что труд художника и ученого есть легкий...* — отклик на современные реалии петроградской жизни эпохи военного коммунизма. См. письмо Ремизова Н. Г. Виноградову от 6 февраля 1920 г.: «С ноября служу в ПТО (Петер<бург-ское> <Театральное> отделение), просп<ект> Володарского (Литейный, 46) на прежнем положении: чл<ен> реперт<уарной> только не сек<ции>, а коллегии, а упразднят коллегию, уж не знаю, в комиссию, д<олжно> б<ыть>, попаду. Хожу пешком, трамвай ходит только до Адмиралт<ейства>. Очень за зиму измучился. <...> Мы тут все на литеры разделены: физич<еский> труд — А — 1 ф<унт> хлеба в день; менее тяж<елый> — Б — ½; и самый легкий (умственный, напр<имер>) — В — ¼. Я в В попал» (Письма А. М. Ремизова Н. Г. Виноградову / Публ. А. М. Грачевой // Алексей Михайлович Ремизов: 1877—1957—1993. Былое и думы: Однодневное благотворительное литературное приложение. СПб., 1993. С. 10).

Слово есть только бледная тень вещей и мыслей. — Отражение платоновского представления о несовершенстве познания, предстающего в метафорическом образе теней, видимых людьми, сидящими внутри пещеры, на окружающих их стенах: «Разве ты думаешь, что, находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, свое или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры? <...> Если бы узники были в состоянии друг с другом беседовать, разве, думаешь ты, не считали бы они, что дают названия тому, что видят? <...> Такие узники целиком и полностью принимали бы за истину тени проносимых мимо предметов» (*Платон.* Государство // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 295—296).

Страда — зд.: мучение.

С. 559. *Засваженный* — сведенный для ссоры.

Из духа слова родится музыка... — Ср. название эстетического трактата Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872).

Я видел прекрасную инсценировку в Художественном театре «Братьев Карамазовых». — Эта постановка была осуществлена во МХТ в 1910 г. Ремизов не остался в стороне от споров критиков вокруг инсценировок романов Достоевского. Он участвовал в коллективном письме деятелей культуры, протестующих против статьи М. Горького 1913 г. «О карамазовщине», написанной под впечатлением спектакля МХТ. В статье утверждалось негативное влияние инсценировок романов Достоевского на современное русское общество. См.: *Батюшков Ф., Венгеров С., Иванов-Разумник Р. И., Мережковский Д., Ремизов А.* Письмо в редакцию газ. «Речь» // Речь. 1913. 12 окт. № 279. С. 7.

Волшебный фонарь — аппарат для проекции изображений.

С. 560. *Софокл вызовет крик: подавай борцов! А другому Бог с ними, с борцами ~ готов выстоять всего Эдипа.* — Речь идет о постановке трагедии древнегреческого драматурга V в. до н. э. Софокла «Царь Эдип» в «Театре трагедии», созданном в 1918 г. в Петрограде артистом Ю. М. Юрьевым. Театральной площадкой для представления «Царя Эдипа» была арена стационарного петроградского цирка Чинизелли.

С. 561. *...мне было неловко в Париже на представлении Петрушки, когда вдруг выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вроде кабацкого «камаря»...* — Одноактный балет И. Ф. Стравинского «Петрушка» впервые был показан в Париже 13 июня 1911 г. в программе «Русских сезонов» С. П. Дягилева. В картине 4 — «танец кучеров» — звучит музыкальная тема русской плясовой песни «Камаринская».

С. 562. *Перловый* — зд.: жемчужный. От перл (*фр.* perl) — жемчужина.

...мне хочется ~ трижды и три раза отречься, что я русский... — скрытая цитата — переложение высказывания царя Ивана IV, зафиксированного в записках английского посла в России Д. Флетчера: «Иван Васильевич <...> часто гордился, что предки его не Русские <...> Это видно из слов, сказанных одному Англичанину <...> золотых дел мастеру. Отдавая слитки, для приготовления посуды, Царь велел ему хорошенько смотреть за весом: “Русские все воры” (сказал он). Мастер, слыша это, взглянул на Царя и улыбнулся. Тогда Царь, человек весьма проницательного ума, приказал объявить ему, чему он смеется. “Если Ваше Величество простите меня (отвечал золотых дел мастер), то я вам объявлю. Ваше Величество изволили сказать, что Русские все воры, а между тем забыли, что вы сами Русской”. “Я так и думал (отвечал Царь), но ты ошибся: я не Русской, предки мои Германцы”» (*Флетчер Д.* О государстве русском. СПб., 1905. С. 19). См. неточное цитирование данного высказывания царя Ивана IV в повести «Пятая язва» (*Плачужная канава-РК IV.* С. 239).

...с Москва-реки от матери-муравы суздальской ~ стальных машин гудучей московской фабрики. — Образное отражение истории предков писателя с отцовской и материнской стороны (Ремизовых и Найденовых). См. Автобиографию Ремизова: «Дед мой, крестьянин Веневского уезда Тульской губернии, сидел на земле, за сохой ходил, пахарь. Отец, Михаил Алексеевич Ремизов, с детства попал из деревни в Москву, определился *мальчиком* в лавку <...> Моя мать — московская купеческая дочь, Марья Александровна Найденова. <...> Найденовы — владимирские, из села Батыева Суздальского уезда <...> Дед мой Александр Егорович-меньшой <...> завел ткацко-набивную и шерстопрядильную фабрику» (Алексей Михайлович Ремизов. <Автобиография. 1913> / Публ. А. М. Грачевой //Лица: Биогр. альм. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 442—444).

...служил я в херсонской «Новой Драме» у Вс. Эм. Мейерхорльда вроде настройщика <...> человеков. — Ср. в Автобиографии Ремизова 1912 г.: «В Херсоне служил я в театре “Товарищество Новой Драмы” у Вс. Эм. Мейерхольда, был я в театре не актером, а вроде как смотрителем актерским, *пастухом театральным*» (Там же. С. 442—443).

С. 563. *Ладушки — Ладушки, где были? ~ на головку сели, ладушки запели...* — русская народная игра-потешка.

Веснянка — егорьева песня. — *Веснянка* — см. комм. к с. 113. День памяти св. великомученика Георгия Победоносца — Егорьев день, 23 апреля (6 мая) — связывался в народных представлениям с нача-

лом прихода весны и обычаями петь специально посвященные ему песни.

С. 564. *Рождественская ночь, средневековый город ~ Лев каменный, Гриф каменный.* — Переработанный текст рецензии А. Ремизова на пьесу К. К. Иванова «Камни говорят». См. с. 633—634 в наст. изд.

Frauenkirche — Церковь Девы Марии (XIV в.) — католический приходский храм в Нюренберге.

В канун Рождества, по-другому в Васильев вечер на Овсеня... — Васильев вечер в славянской традиции отмечался в канун Нового года, 31 декабря, в ряде русских губерний назывался Овсень.

С. 565. *Изневечить* — изувечить.

Мля — хилый, тщедушный человек. Ср. в повести «Ахру»: «Блок <...> Из всех самый крепкий, куда ж Андрей Белый — так мля газообразная» (*Ахру-РК VII.* С. 15).

Портянка Шекспира — см. комм. к с. 211—215 в наст. изд.

С. 570. *Розанов Василий Васильевич* — см. комм. к с. 553.

Щеколдин Федор Иванович — см. комм. к с. 553.

...на Таврической мы жили у Хренова... — в 1910—1915 гг. Ремизовы жили по адресу: Таврическая ул., д. 3-в, кв. 29. «Дом Хренова» — название восходит к фамилии архитектора и владельца дома — Александра Сергеевича Хренова (1860—1926).

Гржебин Зиновий Исаевич (1869—1929) — художник, издатель. В 1919 г. основал «Издательство З. И. Гржебина», фактическим руководителем которого был М. Горький. В 1920 г. выехал в Берлин, основал филиал своего издательства и опубликовал часть наборных рукописей книг, права на которые он купил у писателей в 1918—1920 гг. В 1923 г. разорился. Упомянут в повести «Ахру» (*Ахру-РК VII.* С. 12), стал одним из героев книги «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* См. по указ.).

...от крылатого Предтечи... — Имеется в виду икона «Святой Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Иконография основана на евангельском тексте (Лк 7: 17—19). На иконе Иоанн Предтеча изображен крылатым Ангелом пустыни, держащим в руке либо свиток, либо свою усекновенную голову.

Дево днесь пресущественного рождает... — начало кондака Рождества Христова.

С. 571. *Рязановский Иван Александрович* — см. комм. к с. 553.

Щеголев Павел Елисеевич (1877—1931) — историк литературы, пушкинист, друг Ремизова со времени совместного пребывания в вологодской ссылке (1901—1903). Один из организаторов Петроградского историко-революционного архива (1918—1924), располагавшегося в здании бывшего Сената на Сенатской площади Санкт-Петербурга.

С. 571. *...позапрошлой весной, как открыться Архивному Фонду...* — В 1918 г. согласно декрету Совнаркома было учреждено Главное управление архивным делом (Главархив). В создаваемый Единый государственный архивный фонд (ЕГАФ) должны были поступать все дела и переписка государственных учреждений, законченных производством к 25 октября 1917 г.

...в воспоминание о Москве ~ о Грузинах и о соседке — цыганке Маше. — Имеется в виду район Большой и Малой Грузинских улиц в Москве, где компактно проживали цыганские хористы и их родственники.

...две гитары за стеной застонали и запели... — романс «Две гитары» (сл. Ап. Григорьева, муз. И. Васильева).

...Щеголев — как жили мы вместе в Вологде ~ как попадем в баню ~ уж так запоет... — См. воспоминания Ремизова о вологодском пении Щеголева: «Ходили мы в Вологде в баню, займем номер: Павел Елисеич Щеголев, Борис Викторович Савинков и я. И, как бывало, тру спину Павлу Елисеевичу, а он песни поет — голос у него в пару́ особенно, с наливом и так звонко, все соседи, бывало, всполошатся, и главный банщик их унимает» (*Иверень-РК VIII.* С. 476).

Ерихонское пение — т. е. громогласное. Производное от идиомы «иерихонская труба» — метафорическое обозначение неимоверно громкого голоса. Восходит к библейскому сюжету о стенах города Иерихона, рухнувших от звуков громких труб израильтян (Нав 6: 1—19).

Сенилов В. А. — см. комм. на с. 831.

У Коммиссаржевской ставили «Ваньку Ключника» Сологуба. Декорации писал художник Калмыков, а музыку сочинил Сенилов. — Пьеса Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» (1908) была поставлена в принадлежавшем актрисе Вере Федоровне Коммиссаржевской «Драматическом театре» (премьера — 8 января 1909 г.). Калмыков (Калмаков) Николай Константинович (1873—1955) — художник, график, представитель русского модерна.

С. 572. *...был Кузмин, Блок, Сомов, и Василий Иванович, и Сюннерберг —Эрберг, и Судейкин, и Добужинский, и сам Павел Елисеевич.* — *Кузмин* Михаил Алексеевич (1872—1936) — писатель, композитор. *Блок* Александр Александрович (1880—1921) — поэт, драматург, литературный критик. *Сомов* Константин Андреевич (1869—1939) — художник, график. *Василий Иванович* — возможно, имеется в виду Василий Иванович Немирович-Данченко (1845—1936) — писатель, журналист. *Сюннерберг* (псевд. — Эрберг) Константин Александрович (1871—1942) — поэт, теоретик искусства. *Судейкин* Сергей Юрьевич (1882—1946) — живописец, график, театральный художник. *Добужин-*

ский Мстислав Валерианович (1875—1957) — художник, художественный критик, мемуарист.

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — композитор, музыкальный критик.

Агге (Оге) Маделунг (Aage Madelung; 1872—1949) — датский коммерсант, впоследствии писатель. Ремизов вспоминал о нем в кн. «Иверень» (*Иверень-РК VIII.* С. 473, 484, 487, 502). О взаимоотношениях Ремизова и Маделунга см. подробнее: Письма А. М. Ремизова к О. Маделунгу // Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста и прим. П. Альберта Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 13—58.

Савинков Борис Викторович (1879—1925) — революционер, террорист, один из лидеров партии эсеров, писатель. Знакомый Ремизова со времен вологодской ссылки. Ремизов поддерживал контакты с Савинковым вплоть до его смерти. Посвятил ему некролог «Савинков» (Последние новости (Париж). 1932. № 4008. 1 мая). О Савинкове см. в произведениях Ремизова: «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* См. по указ.), «Иверень» (*Иверень-РК VIII.* См. по указ.), «Петербургский буерак» (*Петербургский буерак-РК X.* С. 284, 311, 555).

Жданов Владимир Анатольевич (1863—1932) — присяжный поверенный, в 1895—1897 гг. находился в ссылке в Грязовце за принадлежность к партии «Народное право», после окончания срока жил в Вологде под негласным надзором полиции. Один из героев книги Ремизова «Иверень» (*Иверень-РК VIII.* С. 481, 485, 486, 491).

Жвыдкий (швыдкий) — быстрый.

«Аггей гордый» — ремизовское прозвище А. Маделунга. Восходит к имени героя легенды — правителя, наказанного Богом за его гордыню. Вс. Гаршин переработал вариант легенды в «Сказание о гордом Аггее» (1886).

Гребенщиков Яков Петрович (1887—1935) — библиотечный работник, библиофил, друг Ремизова, который написал его некролог, в дальнейшем включенный в книгу «Петербургский буерак» (*Петербургский буерак-РК X.* С. 369—370). Один из героев кн. «Ахру» (*Ахру-РК VII.* С. 8—10), «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* См. по указ.).

Яков Петрович — книгочий василеостровский... — ремизовское прозвище Гребенщикова, связанное с его местом жительства на петербургском Васильевском острове. Ср.: «Помер Яков Петрович Гребенщиков, один из самых ревнивых и яростно-ревнивых библиотекарей Государственной Публичной Библиотеки, известный всему книжному Петербургу под именем “василеостровского книгочия” и знакомый

всякому, кому приходилось бывать в библиотеке — безымянно по бороде и падающим, спускающимся , как на колок, на нос волосам при исступленно-восторженном говоре на старинный манер протопопа всея Руси Аввакума» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 369).

С. 573. *Добивался Яков Петрович «Лимонаря» моего...* — Имеется в виду первое издание цикла: *Ремизов А.* Лимонарь. СПб., 1907. 136 с.

...свидетельствует Алконост-Алянский... — *Алянский* Самуил Миронович (1891—1974) — редактор, издатель, основатель и руководитель издательства «Алконост» (1918—1923). Один из героев кн. «Ахру» (*Ахру-РК VII*. С. 12), «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V*. См. по указ.), «Петербургский буерак» (*Петербургский буерак-РК X*. С. 231, 329, 330).

Зашел в лавку... — Вероятно, речь идет о магазине Петроградского Дома искусств (ул. Герцена, д. 14), где продавались букинистическая литература, гравюры, литографии. Продавцами были сами литераторы, отчего магазин получил название «Лавка писателей».

Жевержеев Левкий Иванович (1881—1942) — коллекционер, библиофил, меценат.

«Азбука коммунизма» Н. Бухарина — *Бухарин Н., Преображенский Е.* Азбука коммунизма. Пб., 1920. 321 с. Книга представляет собой популярное объяснение программы Российской коммунистической партии большевиков.

...какую-то ночь познания добра и зла... — отсылка к романсу «Выхожу один я на дорогу...» (слова М. Лермонтова, муз. Е. Шашиной).

...умиление перед рождественской звездой... — отсылка к романсу «Гори, гори, моя звезда...» (музыка П. Булахова написана на стихотворение М. Чуевского, которое было создано в декабре 1846 г.).

...память единственной любви к невидимой цыганке за стеной... — отсылка к романсу «Две гитары» (см. о нем комм. к с. 571).

С. 574. *Вавилонить* (*разг.*) — делать что-то причудливое, несуразное. От «вавилоны» (*разг., устар.*) — извилины, вычурный узор. Восходит к библейскому рассказу о строительстве Вавилонской башни, которое не было завершено из-за произошедшего по воле Бога смешения языков строителей (см.: Быт 11: 1—9).

С. 575. *Пьеса Вершинина — одна из обыденных сцен современной жизни...* — Рецензия Ремизова была написала после рецензии С. Э. Радлова от 9 января 1919 г., в которой было отмечено: «<...> драма Вершинина бесконечно наивное, несовершенное, но свежее и талантливое произведение <...> я хотел бы, чтобы кто-нибудь из моих товарищей по Реп<ертуарной> Секции прочел пьесу и поделился с нами также и своим мнением по этому вопросу» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 101—101 об.).

Хор ~ четырехконечный гудит с концов... — См. воспоминание о хоровом начале пьесы в кн. Ремизова «Ахру»: «У Еф. А. Вершинина, балт-мора, в “Несостоявшемся собрании” все стоит на хоре» (*Ахру РК-VII.* С.21).

С. 576. *Виноградов-Мамонт* Николай Глебович (1893—1967) — драматург, поэт. В 1919 г. — начальник артиллерии петроградского гарнизона. См. упоминания в Записных книжках А. А. Блока: от 20 июня 1918 г.: «Вчера Ник. Глеб. Виноградов приносил мне для прочтения сцену из трагедии “Царь Петр Великий”» (*Блок-ЗК.* С. 413); от 8 июля 1918 г.: «Пьесу Виноградова передать швейцару (с моими пометками)» (Там же. С. 415). См. также прим. Вл. Орлова: «Рукопись сцены “Царь Петр Великий” с пометами Блока сохранилась у автора — Н. Г. Виноградова-Мамонта» (Там же. С. 586).

Чапыгин Алексей Павлович (1870—1937) — прозаик, драматург, сценарист. Пьеса «Волк за волком» опубл.: *Чапыгин А. П.* Волк за волком: Драма. Пб.: Гос. изд-во, 1921. 47 с.

С. 578. *Кузьмин Николай* — см. упоминание о нем в дневниковой записи Ремизова от 18 октября 1920 г.: «Приходил Н. М. Кузьмин» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 517).

С. 580. *...и самое разумное устройство жизни на безумной земле не успокоит их душу.* — Ср. дневниковую запись Ремизова от 11 июня 1917 г.: «Было бы ошибочно думать, что царствие Божие это какое-то справедливейшее устроение на земле, какие-то дома и храмы и конечно отхожие места самого последнего слова. Люди все делают, чтобы отдалить от своей жизни царствие Божие. <...> Для того, чтобы наслаждаться в царствии Божием, при утонченной совести — надо не иметь совести — и вот Божия Матерь, как воплощение совести, хождение ее по мукам и есть образец того, что никогда не осуществимо царствие Божие при наших условиях на нелегкой земле» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 447—448). Ср. в романе «Плачужная канава»: «Если не изменится что-то в душе человеческой, а такое от беды бывает, знайте же, никакое устройство жизни человеческой и самое человеколюбивое <...> ничего не поправит» (*Плачужная канава-РК IV.* С. 286).

Ското-человек — неологизм Ремизова, образованный по модели «Богочеловек».

А когда придет человек — духо-человек ~ новая земля, новое небо... — ремизовская интерпретация темы Второго Пришествия и преображения мира, основанная на аккумуляции библейских и антропософских представлений и терминов. Ср.: «Для тайноведения человек представляется существом, состоящим из различных членов. Телесного рода суть: физическое тело, эфирное тело и астральное тело. Душевного:

душа ощущающая, душа рассудочная и душа сознательная. В душе Я распространяет свой свет. И духовного: Само-дух, Жизне-дух и Духо-человек. <...> Получают тогда семь частей человека: 1) физическое тело; 2) эфирное тело или жизненное тело; 3) астральное тело; 4) Я; 5) Само-дух; 6) Жизне-дух; 7) Духо-человек» (*Штайнер Р.* Очерк тайноведения. Л., 1991. С. 40 <перепечатка изд.: М., 1916. 428 с.>). Ср. также: «И увидел я новое небо и новую землю» (Откр 21: 1).

С. 580. *...вот вырвется из сдавленного горла, от измученного тела и изнемогающей души крик человеческий: лучше было бы да на свет не родиться!* — неточная автоцитата. Ср. в ремизовской переработке древнерусского апокрифа «Хождение Богородицы по мукам»: «“Лучше бы было, да не родиться в мир человеку!” — воскликнула Богородица» (*Лимонарь-РК VI.* С. 47).

С. 581. *Семенов-Тяньшанский (Семенов-Тян-Шанский) Михаил Дмитриевич* (1882—1942) — статистик, доктор географических наук. Сын Дмитрия Петровича Семенова-Тяньшанского (1852—1917) — владельца дома № 31 на 14 линии Васильевского острова, где с сентября 1916 по май 1920 г. жил Ремизов. Упоминается в кн. «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 124, 178, 488). Автор пьесы «Рука покроет. Драма в 3-х действиях» (подпись: *М. Семенов*).

Скопец — последователь возникшей в XVIII в. в России секты «духовных христиан», считавших, что путь спасения души — это борьба с плотью путем оскопления.

С. 583. *Сеничев Д. Е. На законном основании.* — Комедия в 2 д. (отд. изд.: Брянск, 1881). *Сеничев Дмитрий Евстафьевич* (1860—?) — драматург.

Кусково — расположенный на юго-востоке Москвы архитектурно-художественный ансамбль XVIII в., состоящий из дворца и парка с павильонами. Летом в парке проводились театрализованные празднества и гулянья.

С. 584. *Прокопов Петр Николаевич* — банковский служащий, с 1914 г. — прапорщик, знакомый Ремизова. Упоминается в книге «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 15, 16, 28, 91, 429, 434, 445, 480).

С. 586. *Сатирикон — Будильник — Жупел — Зритель — Стрекоза... — «Сатирикон»* — еженедельный сатирический журнал (СПб., 1908—1914); *«Будильник»* — сатирический журнал (СПб., 1865—1871; М., 1873—1917. До 1866 г. выходил 2 раза в неделю, далее — еженедельно); *«Жупел»* — еженедельный иллюстрированный журнал сатиры (СПб., 1905—1906); *«Зритель»* — еженедельный сатирический журнал (СПб., 1905—1906, 1908); *«Стрекоза»* — еженедельный художественно-юмористический журнал (СПб., 1875—1918).

Малиновская Софья Александровна — прозаик, драматург, автор переработок классических произведений для детей и юношества.

«Царевны» — историческая повесть Н. И. Манасеиной (отд. изд.: Пг., 1915. 372 с.).

Манасеина Наталья Ивановна (1869—1930) — детская писательница, издатель.

С. 587. *Апокриф* — произведение легендарно-религиозной литературы, не признаваемое церковью каноническим.

С. 589. *Вольмар Люсциниус. История о кипрском напитке* // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 137—142.

Вольмар Люцинниус — повторяющееся ошибочное написание Ремизовым псевдонима В. Н. Соловьева. Правильно: Вольмар Люсциниус.

Соловьев Владимир Николаевич (псевд. — Вольмар Люсциниус; 1887—1941) — режиссер, театральный критик, театровед, педагог. Специалист по западноевропейскому театру и по итальянскому театру commedia dell'arte. С 1921 г. — режиссер в Театре народной комедии. В 1918—1919 гг. работал в Петроградском отделении ТЕО Наркомпроса. См. также: *Дмитриев П. В.* Псевдонимы В. Н. Соловьева в журнале «Аполлон» // Сборник Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб., 2003. Вып. 4/5. С. 93—99.

Державин Константин Николаевич (1903—1956) — литературовед, переводчик, литературный и театральный критик. В 1918—1920 гг. — учился на Курсах мастерства сценических постановок (Курмасцеп). В 1925 г. окончил романо-германское отделение Ленинградского университета.

С. 590. *Глоба А. Мухамед, покупающий несчастья* — опубл.: Москва. 1919. № 2. С. 10—13. *Глоба Андрей Павлович* (1888—1964) — поэт, драматург, переводчик.

....несчастия. — Не описка, а устойчивый ремизовский вариант написания слова. Ср.: *Ремизов А. М.* Круг счастия: Легенды о царе Соломоне. Париж, 1957. 80 с.

Гарун-аль-Рашид — зд.: герой сборника сказок «Тысяча и одна ночь», идеальный правитель, гуляющий в переодетом виде по Багдаду, чтобы узнать правду о жизни своих подданных. Прототип сказочного персонажа — арабский калиф Гарун-аль-Рашид (766—809).

Левберг (Лёвберг, урожд. Ратькова, в замужестве Купфер, псевд. — Д. Ферранте) *Мария Евгеньевна* (1894—1934) — поэтесса, драматург, прозаик, переводчик. В 1917—1925 гг. служила при Наркомпросе, преподавала в учебных заведениях. Подробнее см.: Письма М. Е. Лёвберг Горькому / Вступ. ст., подг. теста и прим. М. А. Семашкиной // М. Горький: Материалы и исследования. Вып. 11: Горький. Неизвестные страницы истории. М., 2014. С. 521—549.

С. 590. *«Камни смерти»* — См.: *Джентиле Ферранте.* Камни смерти: Драматическое «presto» / С итал. перевела М. Левберг // Русская мысль. 1915. Кн. 8. С. 48—58.

Я вспоминаю Италию — солнце святого Марка ~ и красные маки старой Аппиевой дороги. — Ремизов был в Италии в мае 1914 г. См. воспоминания об Италии в романе «Плачужная канава»: «А если бы все мы знали <...> какое есть римское небо <...> какой холодок в красных Каракалловых термах среди развалин на Авентинском холме <...> и какая такая старая дорога Аппиева <...>, где из маков от пшеничного теплого колоса какие-то птички лиликают» (*Плачужная канава-РК IV.* С. 283).

С. 591. *М. Левберг. «Шпага кавалера»* (1916) — опубл.: Северные записки. 1916. № 3. С. 57—88. М. Горький «28 мая 1919 г. <...> обращается к А. И. Южину-Сумбатову, в то время управляющему Малым театром, и вместе с письмом посылает ему понравившуюся ему “Шпагу кавалера” (вырезку из журнала “Северные записки”) с просьбой поставить ее на сцене Малого театра: “Автор весьма даровитый человек”. Пьеса не была поставлена, экземпляр ее хранится в Библиотеке Малого театра с датой “30 мая 1919” и подписью Южина-Сумбатова» (М. Горький: Материалы и исследования. Вып. 11. С. 522).

XVIII век — канун революции. — Великая французская революция началась 14 июля 1789 г. после взятия народом тюрьмы Бастилии.

«Дантон» (1919) — пьеса М. Левберг. Премьера состоялась 22 июня 1919 г. в Петрограде в Большом драматическом театре (Петроград). См. записи А. А. Блока в Записной книжке: от 20 апреля 1919 г.: «М. Левберг прислала увесистую драму» (*Блок-ЗК.* С. 457); от 21 апреля 1919 г.: «Вечером у меня М. Е. Левберг, которую я вызвал говорить по поводу ее прекрасной пьесы “Дантон”)» (Там же. С. 457); от 22 июня 1919 г.: «Первое представление “Дантона” (Тиме, Максимов). Мы с Любой. Автора вызывали, поднесли букет роз. Были Горький, Мария Федоровна, Лурье с О. А. <Судейкиной>. Лучше всех был Максимов. Музалевский почему-то сплоховал. Тиме очень плоха» (Там же. С. 464). См. также оценку М. Кузмина в дневниковой записи от 22 июня 1919 г.: «Пьеса пустая, хотя играли хорошо» (Письма М. А. Кузмина к Блоку и отрывки из Дневника М. А. Кузмина / Предисл., публ. и комм. К. Н. Суворовой // *ЛН.* Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2. С. 163). Оценка пьесы Кузминым отражена в его рецензии (*ЖИ.* 1919. 22 июня. № 171. С. 1).

Нет ни Робеспьера, ни Марата, ни Демулена ~ да и Дантона ~ нет... — Перечислены имена героев пьесы — лидеров Великой фран-

цузской революции. *Максимилиан Франсуа Мари Исидор де Робеспьер* (Maximilien François Marie Isidore de Robespierre; 1758—1794) — политический деятель, глава левого крыла якобинцев; в 1793 г. он возглавил Комитет общественного спасения и развернул террор против врагов революции. 27 июля 1794 г. (9 термидора) был свергнут и гильотинирован. *Жан-Поль Марат* (Jean-Paul Marat; 1743—1793) — врач, журналист, радикальный политический деятель, сторонник якобинского террора, убит монархисткой Шарлоттой Корде. *Люси Семплис Камилл Бенуа Демулен* (Lucie-Simplice-Camille-Benoît Desmoulins; 1760—1794) — адвокат, журналист, примыкал к правому крылу якобинцев (сторонникам Дантона). 5 апреля 1794 г. гильонитирован. *Жорж Жак Дантон* (Georges Jacques Danton; 1759—1794) — один из основателей Первой республики, первый председатель Комитета общественного спасения, глава правого крыла якобинцев. 31 марта 1794 г. вместе с соратниками был арестован. На сфабрикованном Робеспьером и его сторонниками судебном процессе Дантон был ложно обвинен в заговоре с целью низвержения республики, осужден на смерть и 5 апреля 1794 г. гильотинирован вместе со своими приверженцами.

С. 593. *Лучше говорить по-моему, по-московски ~ а не по-киевски, как сказал бы Бердяев и Луначарский...* — Ремизов отмечает региональные языковые особенности, обыгрывая биографический фактор — место рождения упомянутых лиц. Сам Ремизов родился в Москве. Философ *Николай Александрович Бердяев* (1874—1948) родился в Киеве. Революционер, писатель, с 1917 г. — первый нарком просвещения РСФСР *Анатолий Васильевич Луначарский* (1875—1933) родился в Полтаве.

С. 594. *«Дантон» (1899—1900)* — пьеса Р. Роллана из цикла «Театр революции». *Ромэн (Ромен) Роллан* (Romain Rolland; 1866—1944) — французский прозаик, драматург. Лауреат Нобелевской премии (1915).

...и обезьянского скифа Дантона ~ И обезьянский, и скиф — определения художника Давида ~ в III акте, самом театральном и значительном. — Ремизовская трактовка главного героя как воплощения вольного духа истинной революции, которого судят и приговаривают к смерти прежние товарищи по борьбе с тиранией, получившие власть и после этого сами ставшие деспотами и диктаторами. Лексически характеристика Дантона («обезьянский») восходит к тексту пьесы Роллана — определению внешности героя, которое дает присутствовавший на суде художник Давид: «Я хочу, чтобы потомство корчилось от смеха, глядя на его обезьянью физиономию» (*Роллан Р.* Дантон. М., 1920. С. 60). Определение героя как «скифа» — новация Ремизова, ак-

туализирующая содержание рецензии. Это — скрытая отсылка к теории «скифства» публициста и историка литературы Р. В. Иванова-Разумника, с которым писатель сблизился с середины 1910-х гг. В годы революции Ремизов, хотя и со значительными оговорками, примыкал к «скифам» — литераторам, группировавшимся вокруг Иванова-Разумника, был участником сборников «Скифы». В ночь с 14 на 15 февраля 1919 г. писатель был арестован ЧК вместе с другими близкими Иванову-Разумнику литераторами и художниками по делу сфабрикованного «заговора левых эсеров». В рецензии присутствует скрытая аллюзия на современные события. См. подробнее: *Грачева А. М.* Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000. С. 134—143; *Обатнина Е. Р.* «Битва под Разумником» (к вопросу об авторстве и историческом контексте одного памфлета) // *РЛ.* 2013. № 3. С. 188—203. Осмысление образа Дантона как вольной «обезьяны» легло в основу формирования семантики Обезьяньей Великой и Вольной Палаты Ремизова как формы интеллектуального противостояния большевистской диктатуре. Подробнее см.: *Грачева А. М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910—1950-е годы). СПб., 2010. С. 71—80.

С. 594. *Жак Луи Давид* (Jacques-Louis David; 1748—1825) — французский живописец, общественный деятель, крупнейший представитель «революционного классицизма». В годы Великой французской революции член Конвента и Якобинского клуба. После термидорианского переворота — «первый художник» Наполеона. После реставрации Бурбонов уехал из Франции.

Дантон ~ китоврас, чарующий дикой песней прирученное ~ человеческое стадо. — Автоотсылка к семантике и сюжету создававшейся в это же время мистерии «Соломон и Китоврас». Ее источником был текст одноименного древнерусского переводного апокрифа XIV в. *Китоврас* (др.-рус.) от κένταυρος (греч.) — кентавр. В мистерии Ремизова Китоврас был символическим воплощением свободы — поющим волшебные песни фантастическим крылатым существом, которое так и не смог подчинить своей власти царь Соломон. Подробнее см. статью А. М. Грачевой в наст. изд. (с. 724—727) и текст мистерии «Соломон и Китоврас» (с. 663—675 в наст. изд.).

С. 595. *...на процессе жирондистов, моих жертв...* — Жирондистами называлась умеренная республиканская группировка, получившая название по департаменту Жиронда, откуда были родом некоторые ее видные деятели. В 1793 г. сторонники Робеспьера (монтаньяры), к которым присоединился Дантон, обвинили жирондистов в измене революции. 31 октября после судебного процесса 21 жирондист был казнен.

«Благовещение» (1912) — мистерия П. Клоделя.

Лебединый звон Заволжья... — Заволжье было местом, где в середине XVIII — первой половине XIX в. находились раскольничьи монастыри и скиты.

С. 596. *...я мог бы указать единственного знатока колоколов, музыканта и астронома, кавалера обезьяньего знака, А. А. Борисяка.* — *Борисяк Андрей Алексеевич* (1885—1962) — виолончелист, педагог. В Обезьяньей Великой и Вольной Палате носил титул кавалера обезьяньего знака. «Еще в гимназии, по-детски увлекаясь астрономией, А. А. Борисяк открыл неизвестную ранее звезду, за что был пожалован высочайшей милостью Государя Императора: Николай II лично подарил ему подзорную трубу. Так становится понятным, почему спустя годы Асыка Первый назначил профессионального музыканта придворным астрологом» (*Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. С. 334).

«Новая драма» — эстетически целостное художественное направление в европейской драматургии конца XIX — начала XX в., основанное на противопоставлении своих принципов классицистической и романтической театральным системам.

«Новая драма» ставит своей задачей.... — Заметка Ремизова «Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона» (Весы. 1904. Апр. С. 36—39) была написана по просьбе В. Я. Брюсова и отражала теоретическое осмысление Ремизовым результатом деятельности «Товарищества новой драмы» (сезон 1903/1904 г.). См. письмо Брюсова Ремизову от 13 декабря 1903 г.: «Вот бы Вы написали корреспонденцию о Вашей деятельности в Херсоне! Было бы очень интересно» (*Брюсов.* С. 170). В ответном письме от 3 января 1904 г. Ремизов отвечал: «В Весы напишу не о том, что было, а о чем мечталось в “Театре новой драмы”» (Там же. С. 171).

С. 597. *...театр — культ, обедня — театр.* — В письме от 26 июня 1904 г. Ремизов сообщил С. П. Ремизовой-Довгелло о своем знакомстве с Вяч. Ивановым и отметил: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль: театр — обедня» (*Ремизов А.* На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Публ. А. Д’Амелия // Europa Orientalis. 1987. Vol. 6. P. 272.

С. 598. *...театр площадей и дубрав...* — Ср. в «Письме о зрелищах» Ж.-Ж. Руссо: «Мы должны отказаться от тех скучных зрелищ, которые объединяют в темном помещении маленькую кучку людей <...> Нет, народ, твои празднества — не таковы! Под открытым небом, на просторе должен ты собираться <...> сами же зрители и будут зрели-

щем; сделайте их самих актерами; пусть каждый видит и любит себя же самого в других, чтобы тем самым стало теснее общение между всеми» (*Роллан Р.* Народный театр / Предисл. Вяч. Иванова. Пг.; М., 1919. С. 118—119).

С. 598—599. *...действие Рока на мое я – / А – я / Действующие лица цари ~ / Хор старцев. / Античная трагедия, Шекспир. ~ / <...> действие моего я на Рок: / я – А.* — Отражение концепции Ф. Ф. Зелинского, изложенной в работах «Софокл и героическая трагедия» <введение> и «Трагедия рока» <вступительный очерк к трагедии «Царь Эдип»> (*Софокл.* Драмы / Пер. с введениями и вступ. очерком Ф. Зелинского. М., 1915. Том II. С. VII—LXXVI, 3—69). Ср.: «Даже в сценах трех действующих лиц их диалог сводится к двум или трем последующим диалогам двух из них между собою: мы имеем не А + В + С, а сначала А + В, затем А + С и т. д.» (Там же. С. XXV).

С. 599. *...Театр борьбы и мечты ~ социальная драма...* — Ср.: «Драма социальная. За нее с усердием принялось теперь целое поколение новых драматургов <...> этот род, более важный для нашего времени <...> Его непосредственно породили страдания, сомнения и чаяния нашей эпохи, и он неотделим от текущей борьбы, от самой жизни» (*Роллан Р.* Народный театр. С. 110—111).

...на Никитской... — в Москве на Большой Никитской в доме 19/13 располагался музыкально-драматический театр «Парадиз», в котором давали спектакли гастролирующие труппы, в частности, украинские труппы Н. К. Садовского и М. К. Заньковецкой.

«Наталка-Полтавка» (1819) — пьеса украинского драматурга И. П. Котляревского.

С. 600. *Гугучая* — от *гугаться* (диал.) — качаться на качелях.

Завалились и всему — каюк — цитата из стихотворения В. Нарбута «Шахтер» (1912). Эпиграфом к стихотворению служит цитата из И. П. Котляревского: «Вин взявши торбу, тягу дав».

Чехов полюбился публике в постановке Художественного театра... — Имеются в виду постановки пьес А. П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», осуществленные в 1898—1904 гг. в Московском художественном театре, основанном в 1898 г. К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

«Старый мир» — *Шишков В. Я.* Старый мир: Мелодрама в 4-х д. Пб., 1920. 69 с. См. письмо В. Шишкова В. Бахметьеву от 23 августа 1920 г. «Мелодрама в 4-х действиях "Старый мир" <...> уже 5 раз шла в Василеостровском театре, с большим успехом» (*Шишков В. Я.* Неопубликованные произведения. Воспоминания о В. Я. Шишкове. Письма. Л., 1956. С. 254). Подробнее о пьесе «Старый мир» см.: *Громова Е. В.*

Драматургия В. Я. Шишкова как этап творческой эволюции писателя // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2010. Вып. 5. С. 169—176.

С. 601. *...Шишков ~ никакой Радловой драматургии не изучал...* — Радлов Сергей Эрнестович (1892—1958) — театральный режиссер и педагог. В 1920 г. в Петрограде основал театр «Народная комедия» (1920—1922). См. автохарактеристику Радловым его работы: в 1919—1921 гг. «читал лекции на Курсах Мастерства Сценических Постановок по режиссуре и по впервые введенному в России курсу драматургии, как прямому обучению искусству сочинять спектакли для сцены» (*Радлов С. Э.* Статьи о театре: 1918—1922. Пг., 1923. С. 5).

...и по Замятинским студиям письму не учился... — Имеется в виду чтение Е. И. Замятиным в 1919—1920 гг. лекций в литературной студии по технике перевода при издательстве «Всемирная литература», впоследствии ставшей студией при петроградском Доме искусств. Подробнее см.: *Стрижев А.* Литературная студия Замятина //Литературная учеба. 1988. № 5. С. 118—119.

...Шишков ~ дикий бежецкий человек, двадцать лет бороздивший тайгу тунгусскую... — В. Я. Шишков родился в г. Бежецке. В 1894—1916 гг. работал техником, затем инженером-изыскателем в Сибири и участвовал в геодезических экспедициях, где обследовал сибирские реки Обь, Енисей, Лену, Чулым, Чарыш, Бию, трассу будущего Чуйского тракта.

...от театра глобуса... — зд.: от театра Шекспира. Определение восходит к названию лондонского театра «Глобус» (1599—1613), здание которого было построено на средства труппы актеров; в ее состав входил У. Шекспир. Его пьесы игрались на сцене этого театра.

Есть пьесы одинокие ~ только хор развертывает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше — на площадь. ~ Хор <...> открывающий круг для большого действа. — Ремизовское утверждение роли хора в создании театра будущего восходит к концепции Вяч. Иванова. Ср.: «Организация будущего хорового действа есть организация всенародного искусства <...> Театры хоровых трагедий, комедий и мистерий должны стать очагами творческого или пророчественного, самоопределения народа; и только тогда будет разрешена проблема слияния актеров и зрителей в одно оргийное тело, когда, при живом и творческом посредстве хора, драма станет не извне предложенным зрелищем, а внутренним делом народной общины <...> той общины, которая средоточием своим избрала данную орхестру. И только тогда, прибавим, осуществится действительная политическая свобода, когда хоровой голос таких общин будет подлинным референдумом истинной воли народной» (*Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия: Новая

органическая эпоха и театр будущего (1906) // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. II. С. 103).

С. 603. *«Огни св. Доминика»* (1920) — историческая драма Евгения Ивановича Замятина (1884—1937).

Стиль Замятина лебедянский... — Е. И. Замятин родился в г. Лебедянь Тамбовской губернии.

...задачу пьесы — дать историческую картину... — Пьеса Замятина была написана в русле задуманного М. Горьким плана создания цикла пьес и сценариев, посвященных этапным событиям русской и мировой истории. Они должны были служить цели народного просвещения. Для реализации замысла в марте 1919 г. при Петроградском Театральном Отделе (ПТО) была образована Секция исторических картин (1919—1920). «Для цикла были написаны весьма непохожие пьесы <...> “Рамзес” А. А. Блока, “Василий Буслаев” А. В. Амфитеатрова, “Огни св. Доминика” Е. И. Замятина, “Гориславич” А. П. Чапыгина, “Бакунин в Дрездене” К. А. Федина, “Дантон” М. Е. Левберг, “Парижская коммуна” и “Наследство дикаря” В. Б. Шкловского и др.» (*Золотницкий Д.* Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 139). См. также: *Иванова Е.* Исторические картины // Иванова Е. Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.; М., 2012. С. 311—322.

С. 603—604. *В ту ночь ~ И приснилось мне ~ Завертелся волчком и проснулся.* — Описание реального сна Ремизова, зафиксированного в дневниковой записи от 20 марта 1920 г.: «В ту ночь приснилось мне, будто сижу я в нашей комнате на уголку стола <...> А я сижу с зав<язанной> гол<овой> — <...> и курю с изнывающей думой бездельно. И вдруг слышу, шаги — стучит по лестн<ице>, подумается кто-то. И от стука сердце у меня упало. / — Эх, думаю, не вовремя это все. <Мозг у меня в голове высыхает, а тут соображать надо>. / А уж близко, стучат — в дверь стучат. / Я затаился на миг — и знаю, что понапр<асну> идут, ничего у меня нет, а в то же время страх как<ой>-то пойманный. / И опять стук. Встал я. / — Эх, не во время ж. / Отворяю. / Наш<а> мал<енькая?> прих<ожая> будто расш<иренная> в боль<шой> зал. И входит человек: весь он в крас<ном>, не то это опуще<нные> крылья, не то огром<ные> легки<е>, а внутри ни<чего> нет, толь<ко> какие-то ребр<а>, как<ая-то> кость, вырезанная на гравюре по меди, и лицо — очень бледное и не то что бледное, а как у бедуина, опаленное солнцем, иссуш<енное> жаром и бор<ода> черная, толь<ко> на <1 нрзб> той бороды, сам<а> собой выросла, из людей никто, пустой и эта голова, как на возду<хе>, п<отому> ч<то> нет ни шеи — пустой и к<акая>-то <?> реберн<ая> кость. / Но глаза глаз<ами> — я посмотрел и увидел через них, то же лицо, т<а>ки<е> <же> глаза

и дальше то же лицо и те же глаз<а>, а человек один стоял против меня. / И тако<й> ужас напал на меня — даже не чувств<овал>, я как пойм<анный> заверт<елся> на месте и проснулся, боясь шевельнуться. / А присн<ился> мне этот сон после чтен<ия> пье<сы> Евг. Замя<тина> "Огн<и> св. Д<оминика>" (Инквизиция). В этой пье<се> <так> же стучат, как в мо<ем> сне, и тот же мой ужас от это<го> стука. И есть инквизиторы» (*Ремизов А. М.* Дневник 1917—1921 гг. // *Взвихренная Русь-РК V.* С. 507—508). В переработанном виде (гл. «Демон пустыни») описание сна вошло в состав романа-коллажа «Взвихренная Русь» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 257—258). Пересказ сна также включен в ремизовский некролог «Стоять — негасимую свечу. Евгений Иванович Замятин. 1884—1937», в дальнейшем вошедший в состав книги «Петербургский буерак»: «Когда я писал отчет о его "Огнях св. Доминика" (1920) — Замятин по природе не лирик, и только строитель, не мог создать трагического театра, — и вышло под оперу, я много об этом думал и мне приснилось. Я увидел одно из самых страшных по сказаниям: его видение было заслонено еще двумя, стоящими один за другим, и через их глаза я проник и увидел: в его глазах кипел нестерпимо щемящий огонь — это был "демон пустыни" — демон одиночества, беспризорности и отчаяния» (*Ремизов А. М.* Петербургский буерак // *Петербургский буерак-РК X.* С. 303).

С. 605. *...отзвук европейского слепого пингвинства! — Пингвинство* — зд.: самодовольное мещанство, буржуазность. Отсылка к ключевому образу-символу романа А. Франса «Остров пингвинов» (1908) — пародии на историю Франции, заканчивающейся сатирическим изображением устройства и нравов Третьей Французской республики.

Заволжские огнепальные старцы «Последней Руси»... — раскольничьи наставники, которые в конце XVII-го и на протяжении всего XVIII в. в связи с ожиданиями грядущего конца света и с протестом против преследований властей организовывали добровольные самосожжения обитателей находившихся за Волгой старообрядческих монастырей. См. также скрытую цитату из «Послания» дьякона Федора — сподвижника протопопа Аввакума, сожженного вместе с ним в срубе в 1682 г.: «Мерзость запустѣнія — неправедное священство и прелесть антихристова на святомъ мѣстѣ поставится, сирѣчь на алтари неправославная служба, еже и видимъ нынѣ сбывшееся. Инаго уже отступленія нигдѣ не будетъ: вездѣ бо бысть; послѣдняя Русь здѣ» (*Дьякон Федор.* Посланіе въ Москву из Пустозерска // Материалы для истории раскола за первое время его существования. Т. 6: Историко и догматико-полемические сочинения первых расколоучителей.

Ч. 3: Сочинения бывшего Благовещенского собора диакона Федора Иванова / Под ред. Н. Субботина. М., 1881. С. 66).

Ср. в «Слове о погибели Русской Земли» (1917): «Где ты, родная твердыня, Последняя Русь? <...> Или нет больше на Руси — Последней Руси бесстрашных вольных костров?» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 405).

С. 605. *...уставщик макарьевский, в горсти которого были души грешных простецов ~ подлинный ~ инквизитор.* — *Уставщик* — тот, кто наблюдает за порядком чтения и пения в церкви. Подразумевается Никон (в миру Никита Минов; 1605—1681) — патриарх с 1652 по 1666 г. В 1612—1623 гг. он был послушником Свято-Троице-Макарьево-Желтоводского монастыря. В бытность патриархом Никон провел церковную реформу. На церковных Соборах 1654 и 1656 гг. было постановлено унифицировать русские православные обряды и книги в соответствии с греческими. Все, крестящиеся двумя перстами и совершающие службу по старым книгам, были объявлены еретиками, что стало причиной церковного раскола, а в дальнейшем — сожжения в Пустозерске в 1682 г. его лидеров: протопопа Аввакума, дьякона Федора, инока Епифания и попа Лазаря и многочисленных самосожжений раскольников в конце XVII и в XVIII в.

С. 606. *Тропа Боянова* — Ср. в «Слове о полку Игореве: «О Бояне, соловию стараго времени! А бы ты плъки ущекоталъ, скача, славию, по мыслену древу, летая умомъ подъ облакы, свивая славя оба полы сего времени, рища въ тропу Трояню чресъ поля на горы» (Памятники литературы Древней Руси. XII в. М., 1980. С. 372). В стилевой концепции Ремизова конца 1910-го — начала 1920-х гг. данная в «Слове» характеристика художественных принципов легендарного древнерусского поэта Бояна была осмыслена как начало применения в писательской практике принципов теории «русского лада», которую он считал единственно верным путем развития русской литературы. О теории «русского лада» подробнее см.: *Грачева А. М.* Соби́нные друзья протопопа Аввакума (А. Ремизов — П. Паскаль — В. Малышев — А. Панченко) // А. М. Панченко и русская культура: Исследования и материалы. СПб., 2008. С. 353—362.

...В угоду власти, увенчавшейся «народным» Петроградом... — 31 августа 1914 г. император Николай II объявил о переименовании Санкт-Петербурга в Петроград в контексте антинемецкой кампании, начавшейся в России после ее вступления в войну с Германией. Ремизов неоднократно писал о своей негативном отношении к этому переименованию, воспринимая его как отказ от небесного покровителя — св. апостола Петра, в честь которого был назван город. См. его днев-

никовую запись от 10 марта 1918 г.: «Зашаталась Россия. Нельзя было город св. Петра переделывать в Петроград. И вот силы оставили» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 431).

С. 607. *Собака не лает — собака говорит ~ Собака только лает, кошка только мяучит ~ для оглохшего, обособившегося и отделившегося человека, огородившего жилье свое забором, стенами и рвом. Но заборы должны быть снесены, стены разрушены ~ чтобы выйти человеку на широкие просторы — всея природы.* — Развернутое в рецензии противопоставление животных как естественных и вольных представителей природы человеку, чья свобода стеснена, корреспондирует с создававшимися в это время «обезьяньими текстами», и прежде всего с «Манифестом» обезьяньего царя Асыки: «Мы, милостью всевеликого самодержного повелителя лесов и всея природы — Асыка Первый <...> объявляем <...> что здесь в лесах и пустынях нет места гнусному человеческому лицемерию <...> что никакие ухищрения пузатых отравителей в своей рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич не могут быть допустимы в ясно-откровенном и смелом обезьяньем царстве и <...> будут караемы изгнанием в среду людей, этих достойных сообщников <...> трусливых рабов из обезьян» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 208).

Всея природы — парафраз выражения «господарь всея Руси», с XV в. входившего в состав титула великого князя Московского, а в дальнейшем в расширенном виде составлявшего часть российских царского и императорского титулов.

Обаянье (*диал.*) — обман россказнями, балагурством.

Мана́ (*диал.*) — прельщение посулами.

Морока (*диал.*) — обман при помощи лукавых заверений.

Духов день — христианский и народный праздник в честь Святого Духа. Празднуется на 51-й день после Пасхи (всегда в понедельник). У восточных славян связан с ритуалами поминания душ умерших.

С. 608. *Много я ходил по указчикам с моей «Посолонью» ~ Так ни в какой синодальный букварь и не попал...* — Речь идет о неудачных попытках Ремизова переиздать в годы революции свой сборник сказок «Посолонь» (1907). См. во «Взвихренной Руси»: «<...> я подбираю сказки для детей — Гринберг хочет издать в какой-то дошкольной детской секции. Ходил к Белопольскому в Госиздат, понес на пробу из “Посолони”. И все ничего, да одна беда: / – Нельзя ли ангелов заменить! / – – – ? / – Ну, хоть звездами. / – – –» (*Взвихренная Русь-РК V*. С. 285).

...религия — опиум для народа... — неточная цитата из введения к работе К. Маркса «К критике гегелевской философии права» (1843), ставшая после октября 1917 г. популярным атеистическим лозунгом.

С. 608. *Н. Юрьин-Бенедикт* — Вентцель Николай Николаевич (псевд.: Бенедикт, Н. Юрьин и др.; 1855—1920) — поэт, прозаик, драматург. После октябрьского переворота недолго работал в ТЕО Наркомпроса.

С. 609. *...пощечины ~ это не радловские (цирковые)...* — Отсылка к режиссерским приемам С. Э. Радлова, применявшимся в спектаклях руководимого им театра «Народная комедия». См. также комм. к с. 601.

А. Шайкевич. Красный праздник детей — сведений об авторе и пьесе найти не удалось.

Пржибора Зоя Ольгердовна — переводчица, в 1910-е гг. сотрудничала в газете «Новое время».

Байбак — грызун рода сурков.

С. 610. *Анна Валенберг* (Anna Wahlenberg; 1858—1933) — шведская писательница, автор романов, новелл и пьес-сказок.

С. 611. *Ширяевец Александр* (наст. имя и фам. — Александр Васильевич Абрамов; 1887—1924) — писатель, представитель школы новокрестьянских поэтов. Возможно, в рецензии идет речь об авторской переделке для театра «Сказки об Иване, крестьянском сыне» (1919; опубл.: Ташкент, 1919. 38 с.)

...черти и лешая нечисть — бесовское действо — бодрят сказку. — Скрытая автоцитата — отсылка к контексту произведения Ремизова «Бесовское действо» (1907).

Заказчику комедии и кавалеру обезьяньего знака Сергею Радлову поклон — см. комм. к с. 601.

...принялся я за чтение одной пьесы... — имеется в виду пьеса Н. Щитоносцева «Именины Перепетуи Ниловны...». См. рец. Ремизова на эту пьесу (с. 641—643).

С. 612. *...глаголы ~ все были с приставочными сами.* — Речь идет о глагольном постфиксе *-сь* возвратных глаголов, изменяющего грамматическое значение залога, переходности. Постфикс *-сь*, в частности, употреблялся в словах просторечного и канцелярского стилей речи.

С. 613. *Суворинский театр* — «Театр Литературно-художественного общества». Существовал в Петербурге (Петрограде) в 1895—1917 гг. Организатором театральной труппы на паевых началах и главным пайщиком, а затем владельцем был издатель и драматург А. С. Суворин, после смерти которого в 1912 г. театр стал называться Суворинским. В репертуаре делалась ставка на постановку разностильных, но модных пьес и мировой классики. Неоднозначную реакцию зрителей вызывали программные монументальные патриотические постановки. Вероятно, Ремизов намекает на эту сторону деятельности театра.

...в наше время Академический Александринский встретит ее с распростертыми объятиями. — В 1920 г. Александринский театр был переименован в Петроградский государственный академический театр драмы (Акдрама). В 1917—1921 гг. основу репертуара составляли далекие от политической злободневности пьесы мировой и русской классики.

...театр ~ живущий «Ревностью», «Екатериной Ивановной» и проч. изжитым. — «Ревность» (1913) — пьеса М. П. Арцыбашева. «Екатерина Ивановна» (1912) — пьеса Л. Н. Андреева, в 1920 г. входила в репертуар Александринского театра (режиссер Е. П. Карпов). В предреволюционные годы обе пьесы пользовались широкой популярностью у зрителей.

Допотопие — неологизм Ремизова. Восходит к прилагательному «допотопный» — отживший, устарелый, существовавший до библейского Всемирного потопа.

...непонятное «после покушения на великого князя»... — Имеется в виду одно из первых успешных дел «Боевой организации партии эсеров» — осуществленное 4 февраля 1905 г. убийство московского губернатора, командующего Московским военным округом великого князя Сергея Александровича, скончавшегося от бомбы, брошенной террористом, поэтом, другом А. М. Ремизова — И. П. Каляевым (1877—1905).

С. 614. *...соглашатель с Каутским...* — *Каутский* Карл (Kautsky Karl; 1854—1938) — немецкий экономист, историк. Теоретик марксизма, один из лидеров II Интернационала. После 1914 г. разошелся с революционным марксизмом, враждебно встретил Октябрьский переворот 1917 г. в России. В связи с этим неоднократно негативно упоминался в политических работах русских социал-демократов; см., например, статью В. И. Ленина «Пролетарская революция и ренегат Каутский» (1918). В 1905 г. Ленин называл «соглашателями» членов кадетской партии, сторонников компромисса с существующей властью. С 1917 г. в большевистской пропаганде «соглашателями» чаще всего именовали меньшевиков.

...еще надо подпольный искус... — отсылка к проблематике повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» (1864).

Комбедчик — работник Комбеда (комитета бедноты) — органа Советской власти в сельской местности. Комбеды были созданы в июне 1918 г. для решения продовольственной проблемы и борьбы с кулачеством и распущены в начале декабря того же года.

...ком и пом... — популярные после 1917 г. сокращения. *Ком* — начальная часть сложных слов, вносящая значение слова «коммунистический», а также начальная часть слов «комиссар», «командир»,

«комитет» и др. *Пом* — сокращение слов (например: «помощник», «помощь»).

С. 614. *Литера* — документ, представляющий собой свидетельство для льготного проезда по железной дороге, обозначенное условной буквой (литерой).

С. 615. *Зиновьев* Григорий Евсеевич (наст. фам. и имя — Радомысльский Евсей Гершен Аронович; 1883—1936) — советский государственный и партийный деятель. С декабря 1917 г. — председатель Петросовета. С марта 1918 г. — председатель Совета народных комиссаров Петроградской трудовой коммуны, с апреля 1918 г. — председатель Совета народных комиссаров Союза коммун Северного блока. В 1919—1926 гг. — председатель Петроградского (Ленинградского) совета. Был репрессирован и расстрелян.

С. 616. *С какого месяца ни начинай год — с марта ли, что было у нас до 1492 года, с сентября ли, что было у нас до 1700 г., с января ли, что и по сейчас есть...* — На Руси до XV в. год начинался в день весеннего равноденствия 20 или 21 марта (в зависимости от года) по юлианскому календарю. С 1492 г. согласно решению Московского Собора — с 1 сентября, как было принято в Византии. С 1700 г. по указу императора Петра I — с 1 января (по юлианскому календарю). После перехода России по декрету Совнаркома от 26 января 1918 г. на грегорианский календарь — год стал начинаться с 1 января по указанному календарю.

С. 617. *...встретить ли его звездой ~ взять обряд добрый ~ затею папежскую...* — Имеется в виду традиция католического Рождества — окончание поста сочельника с появлением на небе первой вечерней звезды, символизирующей Вифлеемскую звезду, приведшую волхвов к месту рождения Иисуса Христа.

...елкой немецкой... — традиция праздновать Рождество с празднично украшенной елкой пришла в Россию из Германии и получила популярность в городской среде с 1840-х гг.

Ильинская пятница — последняя пятница перед 20 июля (2 августа), днем святого пророка Илии.

Коляда — славянское народное название рождественского сочельника.

Святой вечер — украинское название кануна Рождества — сочельника.

...узнал о нашем свадебном обряде — о елке «девьей красоте»... — Имеется в виду один из народных свадебных обрядов — традиция украшать ритуальное дерево, символизирующее прощание невесты с «девьей красой» при ее переходе в новую социовозрастную группу.

С. 618. *Дево днесь Пресущественного рождает...* — Цитируется начало Кондака Рождества Христова (глас 3).

Что такое русалия и откуда пошла она? ~ Русалией. — вольный пересказ текста А. Н. Веселовского (*Веселовский VI—X*. Прил. II: Святочные маски и скоморохи. С. 204—207).

Когда проходишь мимо знаменитых святынь Киева ~ Софийский собор, Великая церковь Успения в Лавре... — автоцитата из статьи «Нам пишут из Киева» (Весы. 1904. Дек. С. 77—78). *Софийский собор* — Собор Святой Софии (XI в.), храм в центре Киева. *Великая церковь Успения в Лавре* — Собор Успения Пресвятой Богородицы (в обиходе «Великая церковь») — главный собор Киево-Печерской лавры. Построен в XI в., разрушен в 1941 г., восстановлен в 2000 г.

С. 619. *...«роса показа место»...* — отсылка к легенде о чудесном обретении места для постройки киевского Собора Успения Пресвятой Богородицы. После молитвы основателю монастыря св., преп. Антонию Печерскому было видение: «Грѣци же съ страхом поклонишася святым и рѣша: “Гдѣ мѣсто таковое, да видимь?” Антоний же рече: “3 дни прѣбудем молящеся, и Господь явитъ нам”. И в тую нощь, молящуся ему, и явися ему Господь, глаголя: “Обрѣл еси благодать предо мною”. Антоний же рече: “Господи, аще обретох благодать прѣд тобою, да будет по всей земли роса, а на мѣсте, идѣже волиши освятити, да будет суша”. Заутра же обрѣтоша сухо мѣсто, идѣже нынѣ церкви есть, а по всей земли роса» (Киево-Печерский патерик // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 420).

Толковый подлинник — точнее: Толковый иконописный подлинник — руководство по иконографии, собрание образцов, определяющих все детали канонических изображений лиц и событий, воспроизводимых на иконах; состоит из описаний сюжетов, композиций, цветов и иных деталей икон по дням почитания.

«Мы должны тщательно пересмотреть все ~ бесценное и вредное отбросить, сдать в архив». — Цитата из статьи М. Горького «О “карамазовщине”» (1913).

С. 619—620. *Да кто же это ~ бесценное отбрасывает? ~ русские писатели ~ набираются слов ~ «садизм», «мазохизм» ~ это один лад ~ о Достоевском...* — скрытая полемика Ремизова с позицией М. Горького, изложенной в статьях «О “карамазовщине”» и «Еще о “карамазовщине”» (1913).

С. 620. *...говорит нам во весь голос словом ли Вассиана (XVI в.), словом ли Аввакума (XVII в.)... — Инок Вассиан* (в миру князь Василий Иванович Патрикеев; ок. 1470 — после 1531) — духовный и политический деятель, публицист, выступал против «стяжания» церковью земель и другого имущества. *Аввакум Петров* (1620—1682) — протопоп, один из лидеров старообрядчества, противник церковной реформы патриарха Никона, духовный писатель, публицист.

С. 620. *Несть ли в том греха, аже по грамоте ходити ногами?* — Неточная цитата из древнерусского памятника «Вопрошание Кириково архиепископу Нифонту» (XII в.) Кирика Новгородца.

...сказка Братнина ~ сказка «Рыбовы головы»... — Отсылка к названиям ремизовских переработок народных сказок (*Докука и балагурье*- *РК II.* С. 214—217, 302—304).

«там, в каком-нибудь дымном углу ~ но все-таки сапоги». — Неточная цитата из романа Ф. М. Достоевского «Бедные люди» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 88).

С. 621. *...у нас в Казачьем переулке...* — воспоминание Ремизова об обстоятельствах своего проживании с сентября 1907 г. по сентябрь 1910 г. по адресу: Малый Казачий переулок, д. 9 кв. 34.

...идет по Гороховой... — Гороховая улица — одна из центральных улиц Санкт-Петербурга, проходит от Адмиралтейского проспекта до Пионерской площади (ранее: Семеновского плаца).

Человек есть скотина беспастушная ~ из тьмы от боли на небо вопиющий — безответно. — Неточные цитаты из пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1886; д. IV, явл. 3). Ср. ремизовскую аннотацию: «Толстой, гр. Лев Николаевич (28 авг. 1828 — 7 ноября 1910). “Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть, драма в 5 действиях” (1886). <...> Из крестьянской — жизни. Что есть человек? Человек есть скотина беспастушная, самая озорная, и еще — человек это — слякоть, и еще — крот слепой, раздавленный, из тьмы от боли на небо вопиющий к Богу безответно» ([*Ремизов А. М.*]. <Аннотация пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть»> // Основной список пьес, рекомендованный репертуарной секцией Театрального отдела для постановок на сцене народных театров // Репертуар: Сб. материалов. Пг.; М., [1919]. С. 26. В «Списке...» часть аннотаций на собственные пьесы, а также на произведения ряда классиков русской драматургии написана Ремизовым).

Не от подлости своей ~ от нечего делать. — Отражение конфликта комедии И. С. Тургенева «Нахлебник» (1848), в которой богатые помещики от нечего делать издеваются над бедным приживалом Кузовкиным.

С. 622. *На всякого мошенника есть свой мошенник...* — Изложение основной идеи комедии Н. В. Гоголя «Игроки» (1842).

Шестов Лев — см. комм. к с. 553.

Случилось однажды, как идти Коту Котофею освобождать свою беленькую Зайку из лап Лихи-Одноглазого ~ совсем в другие — заморские. — Текст миниатюры «Завитушка» из примечаний Ремизова

к второй части книги сказок «Посолонь» (*Докука и балагурье-РК II*. С. 181–182).

С. 624. *Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности.* — См. комм. к с. 553. Н. Баранова-Шестова писала: «Заметка Ремизова появилась под заглавием “По поводу книги Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности»”, но на самом деле Ремизов об этой книге не говорит, а говорит о человеке, который “имел палаты крепкие” и ушел из них в “подполье” (речь идет, конечно, о Шестове). Эту заметку Ремизов впоследствии включил в свою книгу “Крашеные рыла” (стр. 124–126). <...> В феврале 1926 г. Ремизов опубликовал ту же заметку по-французски в журнале “Hippocrate”. Фондан ее прочитал, и в разговоре с ним Шестов вспомнил о выходе в свет книги “Апофеоз беспочвенности”. Эта статья [заметка Ремизова], — говорит Шестов, — появилась 30 лет тому назад <...> Кажется, это был единственный положительный отзыв» (*Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников. Париж, 1983. Т. 1. С. 73).

Вернулся к ночи не в дом — под дом, в подполье... — Отсылка к философском проблематике повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» (1864).

С. 625. *Когда-то Шестов написал сочинение по рабочему вопросу.* — См. свидетельство Н. Барановой-Шестовой: «Во время пребывания в университете Шестов написал две большие работы о рабочем вопросе: статью в Москве и диссертацию в Киеве <...> о <...> диссертации он рассказал Фондану: Еще в бытность студентом, я с товарищем своим написал работу о “Положении рабочих в России” по данным фабричной инспекции, — работу, которой не суждено было увидеть свет, так как редакции журналов (хотя и признавали ее интересной), находили слишком обширной и специальной, а цензура слишком резко написанной для того времени» (*Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова: По переписке и воспоминаниям современников. Т. 1. С. 8–9).

...поклонился кенигсбергскому идолу... — Имеется в виду немецкий философ Эммануил Кант (Immanuel Kant; 1724–1804), преподававший в Кёнигсбергском университете.

Allgemeingültigkeit (нем.) — универсальность.

«De la musique avant toute chose» (*фр.*) — «О музыке на первом месте!» (пер. В. Я. Брюсова). Цитата из стихотворения П. Верлена «Поэтическое искусство» («Art poétique», 1885).

Не искусившись, не умудришься ~ блаженны неискусившиеся... — Парафраз библейского текста: «Блажен человек, который переносит

искушение: потому что, быв испытан, он получит венец жизни, который обещал Господь любящим Его» (Иак 1: 12).

С. 625. *Лес пошел. Альбом Костромских деревянных резных досок и Ярославских праздничных.* — См. комм. к с. 553. История публикации рецензии отражена в записи Ремизова в авторском альбоме, подаренном Рязановскому 7 августа 1915 г.: «Нынче перед Пасхой приехал к нам из Костромы Иван Александрович Рязановский. С этого все и пошло. <...> Я решил написать о нашем почитаемом старце и о трудах его, одобренных самим Философовым <...> Заметку мою под названием “Лес пошел” я отдал Владимиру Николаевичу Гордину для “Вершин”. Издатель Д. М. Гутзац отказал, и этот отказ решил уход Гордина из “Вершин”, где он заведывал литературной частью журнала. О выходе своем он напечатал письмо, и мы, приглашенные им, ничего не нашли лучшего сделать, как тоже уйти <...> Уходя из редакции “Вершин”, Владимир Николаевич Гордин лишился заработка, а получал он 150 р<у>б<лей> в м<еся>ц. Владимир Николаевич так должен был поступить, ревнуя о достоинстве русского писателя» (ГЛМ. Ф. 19. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 3, 4, 6 об.). Об истории взаимоотношений Ремизова и Рязановского см.: *Сизинцева Л. И.* Надвязанное: Иван Рязановский — костромское «эхо» Серебряного века // Вестник Костромского университета им. Н. А. Некрасова. 2008. № 18 (серия «Гуманитарные науки»: Энтелехия. Т. 14). С. 142—153.

С. 626. *И. А. Рязановский ~ от дьякона Льва...* — Точно изложенные биографические сведения. См. «Автобиографию» (1925) И. А. Рязановского: «Родился я в бывшем городе Варнавине Костромской, ныне Нижегородской губернии 6 августа 1869 года в семье помощника акцизного надзирателя, бывшего сыном священника и жившего на получаемое жалованье. Жизнь была средней чиновничьей среды, живущей от 20-го до 20-го числа. Отец был в постоянных разъездах по уезду, а я жил одиноко, рано выучился читать и быстро пристрастился к чтению (ОГКУ ГАКО. Р-107. Оп. 3. Ед. хр. 26. Л. 17).

...«строитель» Романовского музея... — По поручению Костромской ученой архивной комиссии Рязановский организовал Костромской Романовский музей (открыт в 1913 г.), стал его первым директором и передал в музей бо́льшую часть своих коллекций предметов народного быта и старинных рукописей и книг.

...доведет на Царевскую. — Указание на костромской адрес Рязановского в 1910-е гг.: Царевская ул., д. 16 (ныне: пр. Текстильщиков, д. 20, литера А).

...дебренского старца Иоанна-блудоборца... — Ремизовское прозвище И. А. Рязановского, связанное с местом его проживания — Костро-

мой и местной достопримечательностью — церковью Воскресения Христова на Дебре (XVII в.).

...в Кострому наезжали невские гости: Б. М. Кустодиев ~ М. М. Пришвин ~ Г. К. Лукомский ~ С. В. Чехонин... — Перечислены друзья И. А. Рязановского, которых он консультировал по вопросам русской старины и народного искусства: *Кустодиев* Борис Михайлович (1878—1927) — художник; *Пришвин* Михаил Михайлович (1873—1954) — писатель; *Лукомский* Георгий Крескентьевич (1884—1952) — искусствовед, художник; *Чехонин* Сергей Васильевич (1878—1936) — художник, график.

И мне привелось быть в Костроме ~ ночь напролет проводя над книгами и в беседах. — Речь идет о посещении Ремизовым Костромы 25 июня 1909 г., когда он на один день останавливался в доме Рязановского (см.: *Ремизов А. М.* Адреса его и маршруты поездок // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3). См. также: *Зга-Росток XI.* С. 612—615.

...огненный старец Епифаний... — Епифаний (ранее 1624—1682) — монах, деятель раннего периода старообрядчества, духовный писатель. Сожжен в срубе вместе с протопопом Аввакумом, Федором и Лазарем.

...благословившись у Воскресения Христова, что на Нижней Дебре... — церковь Воскресения Христова на Дебре (XVII в.) в Костроме.

С. 627. *...тут он с нами на углу Золотоношской и Тележной у Комарова...* — указан петербургский адрес Рязановского в 1912—1920 гг.

«Пещерный лев» — см. комм. к с. 553 и 627.

Киево-печерские старцы ~ всю гору изрыли... — Имеется в виду продолжавшееся с XI в. устроение комплекса подземных пещер Киево-Печерской Лавры, где расположены подземные церкви и захоронения монахов.

Зверинец — историческая местность на территории Печерского района г. Киева.

...по Каме, там, где было Болгарское царство... — Булгарское (Болгарское) царство — раннегосударственное объединение, сложившееся в VII в. в Приазовье.

Железные ворота — древнерусское название Уральских гор.

С. 628. *Эрратические валуны* — обобщенное название каменных глыб, валунов, переносимых ледником на значительные расстояния от коренных выходов материнских пород.

Рябинин Анатолий Николаевич — см. комм. к с. 553.

...книгу стихов... — Имеется в виду изд.: *Рябинин А. Н.* После грозы: Стихи. Пг., 1918. 85 с.

«Три могилы» — см. комм. к с. 553.

С. 628. *...на Смоленском.* — Название кладбищ, расположенных в Санкт-Петербурге на обоих берегах реки Смоленки на Васильевском острове (Смоленское православное, лютеранское и армянское кладбища).

Поггенполь Сергей Михайлович — см. комм. к с. 553.

Акумовна — прислуга Ремизовых, прототип одноименной героини повести «Крестовые сестры».

С. 629. *Остров* — имеется в виду район Петербурга — Васильевский Остров, куда семья Ремизовых переехала в 1915 г. и проживала до 1920 г. по адресу: 14 линия, д. 31, кв. 48.

...могила в Александро-Невской лавре. — Речь идет о «Внутреннем кладбище», или «Коммунистической площадке». Комплекс захоронений находится внутри каре архитектурного ансамбля Александро-Невской лавры у главного входа в Троицкий собор, на месте бывшего партерного сада, отделявшего собор от Митрополичьего дома. Первые захоронения были сделаны в июне 1917 г., однако официально это кладбище начало формироваться с 1919 г., когда на нем стали хоронить революционеров и участников Гражданской войны. См. также в повести «Ахру»: «...помните покойника Ф. И. Щеколдина <...> он вскоре и помер, на советских мостках в Александро-Невской лавре лежит <...> Бедный Александр Александрович <Блок>! Все никак не могу убедить себя, что вас уж нет на свете. Вот тоже, когда Ф. И. Щеколдин помер, я тоже долго не мог: схвачусь и все будто папиросу ищу — сам курю и ищу, как в бестабашье» (*Ахру РК-VII.* С. 8—7).

Щеколдин Федор Иванович — см. комм. к с. 553. См. также авторефлексию на публикацию некролога в дневниковой записи Ремизова от 13 апреля 1919 г.: «Видел во сне Ф. И. [Щеколдина]. Будто он пришел, прочитал о себе и очень остался доволен. Вообще он увидал то, чего хотел видеть при жизни» (*Взвихренная Русь-РК V.* С. 501).

Отпевали его в Исидоровской церкви. — Свято-Исидоровская церковь (церковь Священномученика Исидора Юрьевского и Николая Чудотворца; арх. А. А. Полещук, 1903—1907) — православный храм в Санкт-Петербурге (Лермонтовский пр., д. 11).

...могила у Троицы-Сергия. — В. В. Розанов был похоронен на кладбище Черниговского скита возле Троице-Сергиевой лавры (г. Сергиев Посад).

В мае 17-го поехали мы ~ прощаться с Василием Васильевичем. Говорили в последний раз... — 30 мая Ремизов с женой уехали на лето из Петрограда в с. Берестовец (Борзненский у. Черниговской губ.), где жила их дочь Наташа. Летом того же года Розанов с семьей переехал в Сергиев Посад и в столицу больше не возвращался.

ОТЗЫВЫ НА ПЬЕСЫ

Камни говорят. К. К. Иванов
Сказка. *В 1-м действии в стихах*

Впервые опубликовано: *РЛ.* 2007. № 4. С. 83—84 (публ. А. М. Грачевой).

Прижизненное издание: *Крашенные рыла́.* С. 25—27; в составе статьи «Театр».

Рукописные источники и авторизованные тексты: Камни говорят. К. К. Иванов. Сказка. *В 1-м действии в стихах*: <Рец.>. — 1) Авторизованная машинопись. 27.VI.1918 // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 1—1 об.; 2) Авторизованная машинописная копия. 27.VI.1918 // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 2—2 об.

Печатается по авторизованной машинописи.

См. сопроводительное письмо от 1 июня 1918 г. за № 550 на бланке Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса: «Бюро препровождает Вам прилагаемую сказку К. К. Иванова, просит Вас дать о ней свой письменный отзыв» (ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 4). Рецензия была прочитана на Заседании Репертуарной Секции 28 июня 1918 г. (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 1 об.). Резолюция: «Просить автора пожаловать для переговоров (Переделана пьеса простым языком, прозой)» (Там же)

В переработанном виде рецензия включена в состав статьи Ремизова «Театр».

Драматические сочинения А. Падровой
СПб., 1903. Стр. 176

I. Сватовство Вавилы Силыча. Комедия в 3-х действиях с пением; II. Невольница. Драма в 4-х действиях; III. Измена. Комедия в 3-х действиях

Впервые опубликовано: *РЛ.* 2007. № 4. С. 84—86 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописные источники и авторизованные тексты: Драматические сочинения А. Падровой. СПб., 1903. Стр. 176. I. Сватовство Вавилы Силыча. *Комедия в 3-х действиях с пением*; II. Невольница. *Драма в 4-х действиях;* III. Измена. *Комедия в 3-х действиях*: <Рец.> — 1) Авторизованная машинописная копия. Б.д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 23—24; 2) Авторизованная машинописная копия. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 61.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

В Протоколе заседания Бюро Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса № 15 от 9 декабря 1918 г. отмечено: «Оглашена рецензия Ремизова о трех пьесах Падровой: “Сватовство Вавилы Силыча”, “Невольница”, “Измена”. <...> Пьесы не рекомендуются к представлению на сцене» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 61). Машинописная копия рецензии приложена к протоколу. Обе машинописные копии идентичны. Время написания рецензии определяется по дате Протокола Бюро Репертуарной секции.

Анна Ганзен
Разочарованный Иванушка или баба-Яга сваха

Впервые опубликовано: *РЛ*. 2007. № 4. С. 86—87 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник и авторизованный текст: Анна Ганзен. Разочарованный Иванушка или баба-Яга сваха: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия. 9. XII. 1918 г. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 66.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

В Протоколе Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса № 10 от 25 ноября 1918 г. «означенная пьеса передается для отзыва Ремизову» (Там же. Л. 26). В Протоколе № 16 от 12 декабря 1918 г. отмечено: «Оглашена рецензия Ремизова о пьесе Анны Ганзен “Разочарованный Иванушка” <...> Означенная пьеса не рекомендуется для постановки на сцене» (Там же. Л. 64). К протоколу приложена машинописная копия отзыва.

Теткино действо
Сен-Жорж де Буэлье. Карнавал детей. Пьеса в 3-х действиях.Пер. с франц. М. А. Потапенко

Впервые опубликовано: *РЛ*. 2007. № 4. С. 87—88 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник и авторизованный текст: Теткино действо: *Сен-Жорж де Буэлье. Карнавал детей. Пьеса в 3-х действиях. Пер. с франц. М. А. Потапенко*: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 92.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

В Протоколе № 22 Заседания Бюро Репертуарной секции при ТЕО Наркомпроса № 22 от 9 января 1919 г. отмечено: «Оглашена рецензия Ремизова о пер<еводе> М.А. Потапенко пьесы Ж. де Буэлье “Карнавал детей” <...> Секция не встречает препятствий к постановке означенной пьесы на сцене. Рецензия принята для напечатания в сборнике “Репертуар”» (Там же. Л. 78). К Протоколу приложен текст рецен-

зии. В кн. «Репертуар. Сборник материалов» (Пг.; М., [1919]) рецензия не была опубликована. Время написания рецензии определяется по дате Протокола Бюро Репертуарной секции.

Так сказать
В. Леснов (псевдоним). Из недавнего прошлого, пьеса в 4-х действиях из времен Керенского

Впервые опубликовано: *РЛ.* 2007. № 4. С. 88—89 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописные источники и авторизованные тексты: Так сказать. *В. Леснов (псевдоним). Из недавнего прошлого, пьеса в 4-х действиях из времен Керенского* <Рец.> — Авторизованная машинописная копия. Б. д. —1) ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 110—110 об.; 2) ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 10.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

В Протоколе Заседания Репертуарной секции ТЕО № 24 от 20 января 1919 г. отмечено: «II. Оглашена рецензия Ремизова о пьесе Старкова “Из недавнего прошлого”. III. Означенная пьеса не рекомендуется для постановки на сцене. Рецензия принята для напечатания в сборнике “Репертуар”» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 5. Л. 104). В кн. «Репертуар. Сборник материалов» (Пг.; М., [1919]) рецензия не была опубликована. Имеется записка А. Блока: «Мне необходимы копии (на машине): <...> Ремизова о пьесе Леснова» (Там же. Л. 112). Время написания рецензии определяется по дате Протокола Бюро Репертуарной секции.

Образность рецензии перекликается с образами создававшегося в это время романа Ремизова «Плачужная канава» (1914—1918). Ср.: «Так и замкнется круг на земном царстве во рву львином от Баланцева до Каракаллы царя римского и от Каракаллы до чумной бациллы, в небо вопиющей» (*Плачужная канава-РК IV.* С. 289).

Николай Щитоносцев [архитектор Н. Шильдкнехт]
Именины Перепетуи Ниловны или Открытие игорного дома
Неправдоподобное происшествие в 5-ти действиях 1892 года

Рукописный источник и авторизованный текст: Николай Щитоносцев [архитектор Н. Шильдкнехт]. Именины Перепетуи Ниловны или Открытие игорного дома. *Неправдоподобное происшествие в 5-ти действиях 1892 года*: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия с правкой. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 8—9 об.

Печатается по авторизованной машинописной копии с правкой.

Над текстом рецензии машинописный заголовок: «Реп<ертуарная> секция. Петербург. К протоколу № 24» (Там же. Л. 8). Время написания рецензии определяется по номеру Протокола Бюро Репертуарной секции. См. отражение впечатления от рецензирования пьесы: *КР*. С. 612.

Дмитрий Щеглов. Берег близко
Лирико-драма в 3-х действиях

Рукописный источник и авторизованный текст: Дмитрий Щеглов. Берег близко. *Лирико-драма в 3-х действиях*: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия с правкой. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 13—13 об.

Печатается по авторизованной машинописной копии с правкой.

Над текстом рецензии машинописная помета: «Реп<ертуарная > секция. Петербург. К протоколу № 43» (Там же. Л. 13). Время написания рецензии определяется по номеру Протокола Бюро Репертуарной секции.

Агитатор Н. М. Пермяков. Дни борьбы
Пьеса в 3-х актах

Рукописный источник и авторизованный текст: Агитатор Н. М. Пермяков. Дни борьбы. *Пьеса в 3-х актах*: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия с правкой. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 18—19.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

Над текстом рецензии машинописная помета: «Реп<ертуарная> секция. К протоколу № 51» (Там же. Л. 18). Время написания рецензии определяется по номеру Протокола Бюро Репертуарной секции.

С. А. Тефилов и О. Т. Ефимова. Яма зла и пороков
Повесть в 4 д<ействиях>. Сюжет заимствован из повести А. Куприна «Яма»

Рукописные источники и авторизованные тексты: С. А. Тефилов и О. Т. Ефимова. Яма зла и пороков. *Повесть в 4 д<ействиях>. Сюжет заимствован из повести А. Куприна «Яма»* <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия. Б. д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 22—22 об.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

Над текстом рецензии машинописная помета: «Реп<ертуарная> секция. Петербург / К протоколу № 61» (Там же. Л. 22). Время написания рецензии определяется по номеру Протокола Бюро Репертуарной секции.

Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе *Материалы. Свод 17-ти вариантов, сделанный Вл. Вас. Бакрыловым*

Рукописный источник и авторизованный текст: Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне его Адольфе. *Материалы. Свод 17-ти вариантов, сделанный Вл. Вас. Бакрыловым*: <Рец.>. — Авторизованная машинописная копия с правкой. Б.д. // ИРЛИ. Ф. 474. Ед. хр. 439. Л. 20—21.

Печатается по авторизованной машинописной копии.

Над текстом рецензии машинописная помета: «Реп<ертуарная> секция. Петербург / Копия / К протоколу №» (Там же. Л. 20). Время написания рецензии определяется по датам обсуждения отзыва на Заседании Бюро Репертуарной секции. В дальнейшем текст отзыва стал основой статьи Ремизова «Портянка Шекспира». См. подробнее комментарии к «Царю Максимилиану» (на с. 883—884 в наст. изд.).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Стенька Разин

Впервые опубликовано: Стенька Разин // Театр и литература: Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. СПб.: Наука, 2003. С. 594—596 (публ. и вступ. заметка А. М. Грачевой).

Рукописный источник: Стенька Разин. — Автограф. Б. д. // *Amherst*. Box. 12. F. 18.

Печатается по автографу с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Рукопись «Стеньки Разина» находится в одном альбоме-конволюте с текстом пьесы «Храброй витезь Бова Королевич» и либретто балета «Кикимора». Создание текста относится ко времени работы Ремизова в ТЕО Наркомпроса (1918—1921).

Храброй витезь Бова Королевич

Впервые опубликовано: Храброй витезь Бова Королевич // *РЛ*. 2007. № 4. С. 79—83 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник: Храброй витезь Бова Королевич. — Автограф с правкой. Б. д. // *Amherst*. Box. 12. F. 18.

Печатается по автографу с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Рукопись пьесы «Храброй витезь Бова Королевич» находится в одном альбоме-конволюте с текстом «Стеньки Разина» и либретто балета «Кикимора». Время создания пьесы — 1918—1919 гг. — определяется на основании работы Ремизова над рецензией на пьесу С. Антимонова «Бова Королевич» и использованием мотивов пьесы в тексте Ремизова «Манифест» (см. подробнее в статье к наст. тому на с. 712—713).

Соломон и Китоврас

Впервые опубликовано: Соломон и Китоврас // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 168—177 (публ. А. М. Грачевой).

Рукописный источник: Соломон и Китоврас. — Автограф. Б. д. // *Amherst*. Box. 12. F. 38.

Печатается по автографу с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

В составе личного архива Ремизова, хранящегося в Amherst Center for Russian Culture, находится альбом-конволют, озаглавленный «Китоврас» («Alexej Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers». Box. 12. F. 38). В его состав входят папки и подборки недатированных беловых и черновых автографов текстов разного жанра, объединенных темой пересказа средневековых сказаний о Соломоне и Китоврасе. По косвенным данным (тип почерка, бумага автографов, а также свидетельства дневника и писем писателя) можно обозначить время создания текстов — с конца 1910-х по конец 1920-х гг. Папка, озаглавленная «A. Remizov. Kitowras», содержит 4 развернутых плана «русалии» «Китоврас». Публикуемый в настоящем издании текст — это входящая в состав конволюта отдельная рукопись драматического произведения «Соломон и Китоврас». С 1-го акта до 4-й картины 2-го акта она представляет собой беловой автограф, написанный каллиграфическим почерком. Начиная с 5-й картины 2-го акта это — черновой автограф, написанный скорописью XX в. В итоге анализа рукописи создается впечатление быстрого дописывания произведения до конца. На неокончательный характер текста указывает и неполное соответствие списка действующих лиц сюжету произведения. Завершает конволют неоконченный прозаический пересказ средневековой легенды. Публикацию и подробный анализ всех текстов конволюта см. в работе: *Грачева А. М.* О невоплощенном драматургическом замысле А. Ремизова и А. Блока («Соломон и Китоврас») // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 138—178.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Архивохранилища

ГАРФ — Федеральное казенное учреждение «Государственный архив Российской Федерации» (Москва).

ГЛМ — Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный литературный музей». Отдел фондов рукописей. (Москва).

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).

ИРЛИ — Федеральное государственное бюджетное учреждение науки «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук». Рукописный отдел. Литературный музей (Санкт-Петербург).

ОГКУ ГАКО — Областное государственное казенное учреждение «Государственный архив Костромской области» (Кострома).

ОР ГТГ — Государственная Третьяковская галерея. Отдел рукописей (Москва).

РГАЛИ — Федеральное казенное учреждение «Российский государственный архив литературы и искусства» (Москва).

РГБ — Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская государственная библиотека». Научно-исследовательский отдел рукописей (Москва).

РНБ — Федеральное государственное бюджетное учреждение «Российская национальная библиотека». Отдел рукописей (Санкт-Петербург).

СПб ГБУК ТБ — Государственное бюджетное учреждение культуры «Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека» (Санкт-Петербург).

Amherst — Центр Русской культуры Амхерст-Колледжа (США). Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло (Amherst College Center for Russian Culture (USA). «Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers»).

Печатные издания

Афанасьев-воззрения I—III — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Изд. К. Солдатёнкова, 1865—1869.

Афанасьев-сказки I—III — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Изд. подг. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. М.: Наука, 1984—1985. (Лит. памятники).

Блок-ЗК — *Блок А.* Записные книжки. 1901—1920. М.: Худож. лит., 1965.

Брюсов — *Брюсов В. Я.* Переписка с А. М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. ст. и комм. А. В. Лаврова; публ. С. С. Гречишкина, А. В. Лаврова и И. П. Якир // *ЛН.* Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 137—163.

Веселовский, с указанием выпуска или раздела — *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1880—1891. Вып. 1—6. Разд. I—XVII. (Сб. ОРЯС Имп. АН; Прил. к т. XXXVI—LIII).

Взвихренная Русь — *Ремизов А.* Взвихренная Русь. Париж: ТАИР, 1927.

Власова — *Власова З. И.* Скоморохи и фольклор. СПб.: Алетейя, 2001.

Волшебный мир Алексея Ремизова — «Волшебный мир Алексея Ремизова»: Каталог выставки. СПб.: Хронограф, 1992.

Григорьев 1, 3 — Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг., с напевами, записанными посредством фонографа. М.: Изд. Имп. Акад. наук, 1904. Т. I. Ч. 1: Поморье; Ч. 2: Пинега; СПб.: Изд. Имп. Акад. наук, 1910. Т. III: Мезень.

Даль В., с указанием раздела — *Даль В.* Пословицы и поговорки русского народа / Послесл. В. П. Аникина. М.: Правда, 1987.

ЖИ — газета «Жизнь искусства» (Петроград, 1918—1922).

Исследования и материалы 2003 — Алексей Ремизов: Исследования и материалы / Отв. ред. А. М. Грачева и А. Д'Амелия. СПб.; Салерно, 2003. (Europa orientalis; 4).

Кирпичников — *Кирпичников А.* Св. Георгий и Егорий Храбрый: Исследование лит. истории христиан. легенды. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1879.

Кирша Данилов — Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подг. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. (Лит. памятники).

Кодрянская 1959 — *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж: Б. и., [1959].

КР — *Ремизов А. М.* Крашенные рылá: Театр и книга. Берлин: Грани, 1922.

Лицо писателя — *Ремизов А. М.* Лицо писателя: Материалы к книге // *Грачева А. М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910—1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 241—483.

ЛН — Литературное наследство.

Макет-Сирин 8 — Авторский макет восьмого тома Собрания сочинений А. М. Ремизова «Русальные действа» (СПб.: Сирин, 1910—1912), с авторской правкой по тексту первой печатной редакции (ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 4. Ед. хр. 263).

Мейерхольд-Наследие 2, 3 — Мейерхольд В. Э. Наследие. Т 2: Товарищество Новой Драмы. Создание Студии на Поварской. Лето 1903 — весна 1905 / Предисл., сост. и комм. О. М. Фельдмана. М.: Нов. изд-во, 2006; Т. 3: Студия на Поварской. Май–декабрь 1905 / Общ. ред. и вступ. ст. О. М. Фельдмана; сост., подг. текстов и комм. М. Н. Бубновой, Н. Н. Панфиловой, С. А. Канаева, О. М. Фельдмана. М., 2010.

Обатнина 2001 — Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные: Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

Ончуков — Ончуков Н. Печерские былины. СПб.: Типолит. Н. Соколова и В. Пастор, 1904. (Записки Рус. геогр. о-ва по Отд-нию этнографии; Т. 30).

Потебня I—II — Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. [Ч. I]. Варшава: Тип. М. Земкевича и В. Ноаковского, 1883; [Ч. II]: Колядки и щедровки. Варшава, 1887.

ПСРЛ I—IV — Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко; под ред. Н. Костомарова. СПб., 1860—1862. Вып. I—IV.

Рыстенко. Легенда о св. Георгии — Рыстенко А. В. Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературах. Одесса: «Экономич.» тип., 1909.

Рыстенко. Заметки — Рыстенко А. В. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса: «Экономич.» тип., 1913.

РК I—X — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М.: Рус. книга, 2000—2003:

Пруд-РК I — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т: I. Пруд. М.: Рус. книга, 2000.

Докука и балагурье-РК II— Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. II: Докука и балагурье. М.: Рус. книга, 2000.

Оказион-РК III — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. III: Оказион. М.: Рус. книга, 2000.

Плачужная канава-РК IV — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. IV: Плачужная канава. М.: Рус. книга, 2001.

Взвихренная Русь-РК V — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. V: Взвихренная Русь. М.: Рус. книга, 2000.

Лимонарь-РК VI — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. VI: Лимонарь. М.: Рус. книга, 2001.

Ахру-РК VII — Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. VII: Ахру. М.: Рус. книга, 2002.

Иверень-РК VIII — *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. VIII: Иверень. М.: Рус. книга, 2000.

Учитель музыки-РК IX — *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. IX: Учитель музыки. М.: Рус. книга, 2002.

Петербургский буерак-РК X — *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. X: Петербургский буерак. М.: Рус. книга, 2003.

РЛ — журнал «Русская литература» (Л. (СПб.), 1958 — по наст. время)

Росток-XI — *Ремизов А. М.* Собр. соч. СПб.: Росток, 2015 (продолжающееся):

Зга-Росток XI — *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. XI: Зга. СПб.: Росток, 2015.

Сб. ОРЯС Имп. АН — Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук.

Сирин 1—8 — *Ремизов А.* Соч.: В 8 т. СПб.: Сирин, 1910—1912.

Толковый словарь В. И. Даля I—IV — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Рус. язык, 1978—1980. Т. I—IV.

Хроника — Блок в театрально-литературной комиссии и ТЕО Наркомпроса. Документальная хроника: Неизвестные письма и рецензия Блока / Предисл. и публ. Е. В. Ивановой // *ЛН*. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1993. Кн. 5. С. 134—222.

Шиповник 1—8 — *Ремизов А.* Соч.: В 8 т. СПб.: Шиповник, [1910—1912].

СОДЕРЖАНИЕ

В оформлении шмуцтитулов, обложки и форзаца
использованы архивные материалы (рисунки писателя,
документы) из фонда А. М. Ремизова в Рукописном отделе
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

Научное издание

А. М. Ремизов
РУСАЛИЯ
Собрание сочинений
Том 12

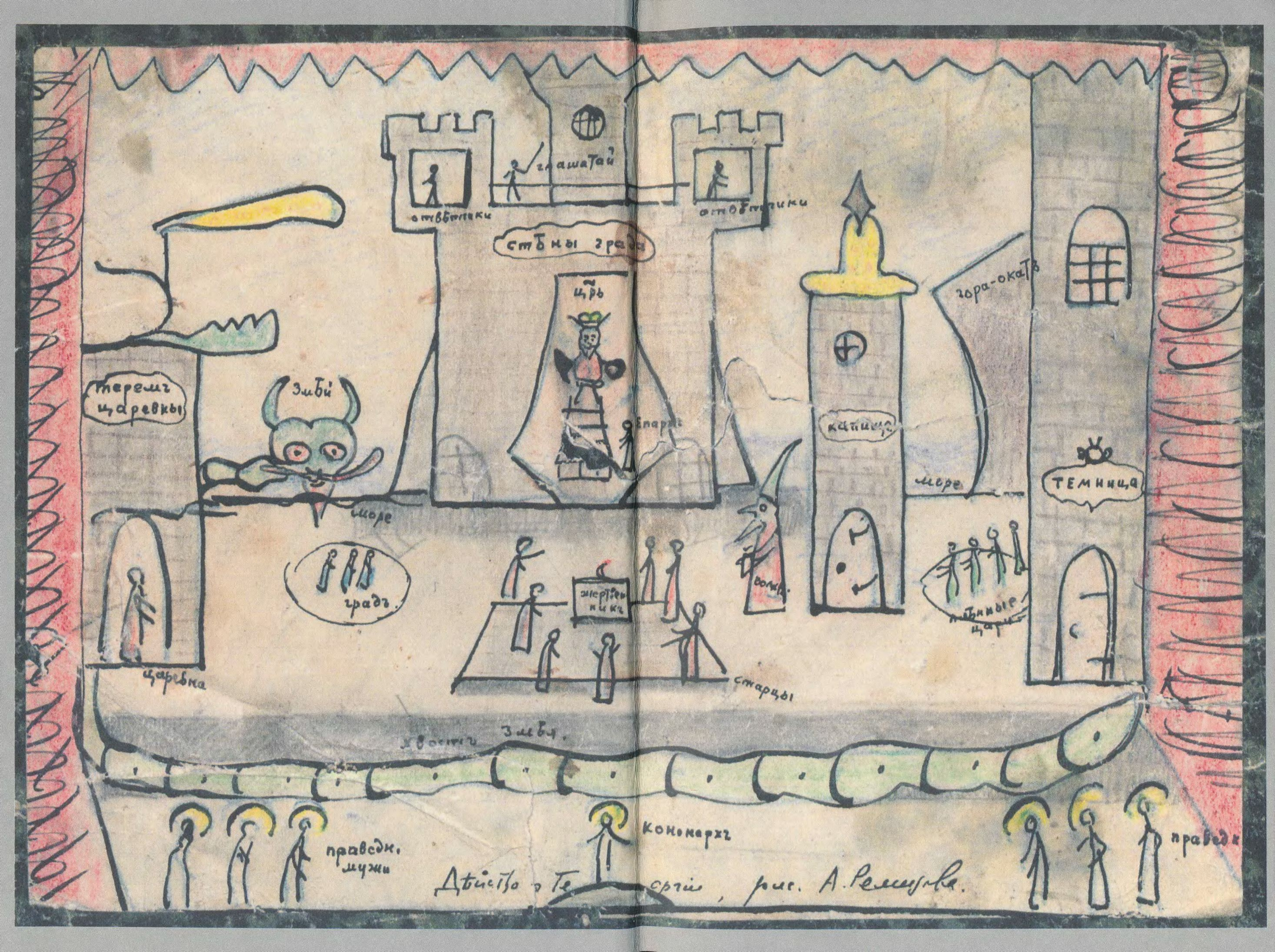
Научный редактор тома *А. М. Грачева*

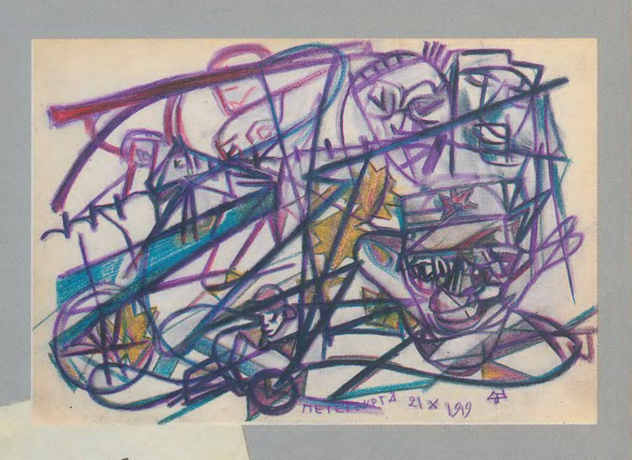
Редактор *А. П. Дмитриев*
Компьютерная верстка *С. В. Степанова*
Художественное оформление *С. А. Гавриловой*

Формат 60 × 88 $^{1}/_{16}$. Гарнитура Петербург. Изд. л. 62,0.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Тираж 2000 экз.
Заказ № 3832

ООО «Издательство «Росток»
E-mail: rostokbooks@yandex.ru
По вопросам оптовых закупок
обращаться по тел.: 8–921–937–98–70

Первая Академическая типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9-я линия, 12


глашатай
отвѣтчики
отвѣтчики
стѣны града
царь
гора-окатъ
теремъ царевны
змѣй
эпархъ
капище
море
море
темница
волх.
градъ
жертвенникъ
царевна
старцы
хвостъ змѣя
кономархъ
праведн. мужи
праведн.
Дѣйство о Георгии, рис. А. Ремизова.



РОССІЙСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ
СОВѢТСКАЯ РЕСПУБЛИКА.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРІАТЪ
ПО ПРОСВѢЩЕНІЮ.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОТДѢЛЪ.

6 Іюля 1918 г.
№ 693

ПЕТРОГРАДЪ.
Александринская площ., № 6.
Тел. 22-30.

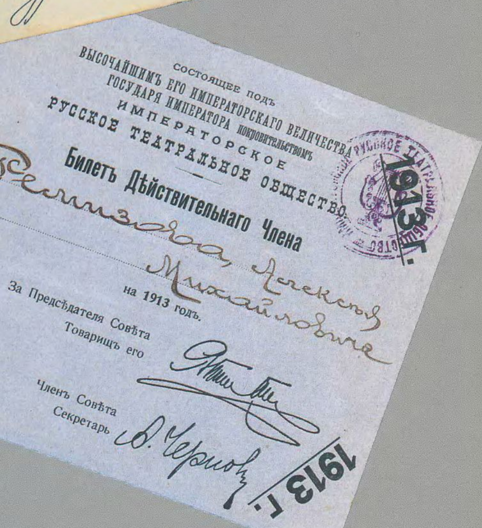
УДОСТОВѢРЕНІЕ.

Сіе дано Алексѣю Михайловичу РЕМИЗОВУ въ томъ, что онъ состоитъ Членомъ Историко-Театральной и Репертуарной Секцій при Театральномъ Отдѣлѣ Народнаго Комиссаріата по Просвѣщенію въ Петроградѣ и имѣетъ постоянное мѣстожительство въ Петроградѣ, куда онъ и обязанъ возвратиться изъ Москвы.

Завѣдывающій Отдѣломъ О. Д. Каменева

Управляющій Канцеляріей [signature]

Российская республика. Комиссариат по просвещению. Отдел театральный. Рабочее и крестьянское правит.



СОСТОЯЩЕЕ ПОДЪ ВЫСОЧАЙШИМЪ ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМЪ
ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

Билетъ Дѣйствительнаго Члена

Ремизова, Алексея Михайловича

на 1913 годъ.

За Предсѣдателя Совѣта
Товарищъ его [signature]

№ 684

Членъ Совѣта
Секретарь А. Черной

1913 г.